

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Михаило Р. Васиљевић

КРИТИЧКА ИСТОРИЈА ОРГАНИЗОВАНОГ
ФОТО-АМАТЕРИЗМА КАО ОКВИРА
ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЈЕ ФОТОГРАФИЈЕ
У СРБИЈИ ПОСЛЕ 1946. ГОДИНЕ

докторска дисертација

Београд, 2025

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Mihailo R. Vasiljević

A CRITICAL HISTORY OF ORGANISED
AMATEUR PHOTOGRAPHIC PRACTICE
AS A FRAMEWORK OF
INSTITUTIONALIZATION OF PHOTOGRAPHY
IN SERBIA AFTER 1946.

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2025

Ментор: др ЈАСМИНА ЧУБРИЛО, редовни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Чланови комисије:

1. др МИЛИЦА БОЖИЋ МАРОЈЕВИЋ, ванредни професор
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

2. др АНА ЕРЕШ, виша научна сарадница
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

3. др МАРИЕЛА ЦВЕТИЋ, редовни професор
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

Датум одбране:

КРИТИЧКА ИСТОРИЈА ОРГАНИЗОВАНОГ ФОТО-АМАТЕРИЗМА КАО ОКВИРА ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЈЕ ФОТОГРАФИЈЕ У СРБИЈИ ПОСЛЕ 1946. ГОДИНЕ

С а ж е т а к: У раду су реконструисани и критички експлицирани начини на које је друштвено поље организованог фото-аматеризма било кључни чинилац специфичног процеса институционализације фотографије као уметничке дисциплине у Србији у периоду од 1946. до 1991. године. Деловање и утицај масовне организације Савез фото и кино-аматера Југославије (Фото-савез Југославије) размотрени су кроз дефинисање три хронолошке фазе одређене програмским променама ове организације, амбицијама њених најистакнутијих чланова, као и друштвено-политичким околностима. Пратећи полазиште културне историје фотографије, помоћу историографског, формалног и семиотичког метода, артикулисан је процес постепене институционализације организованог фото-аматеризма који је остварен на различите начине. Изложбе у институцијама уметности, фотографске књиге, сарадња са бројним стручњацима из поља културе, запослење у високо-школским и другим државним институцијама, били су неки од кључних догађаја овог процеса, а његов посебно утицајан аспект било је објављивање низа историографских дела чији аутори су били неки од најистакнутијих чланова Фото-савеза. Кроз анализу карактера, типологије и утицаја наглашено естетизоване *уметничке фотографије*, критички је сагледана основна јединица вредносног система организованог фото-аматеризма. У раду су истражени прогресивни примери критичког историзовања организованог фото-аматеризма и размотрене релативно малобројне фотографије и серије фотографија чије особине их чине важним изузецима и показатељима ограничења највећег дела продукције организованог фото-аматеризма. На крају, дефинисани су контекстуални проблеми историзације фотографије у Србији и формулисан је модел могућег даљег критичког истраживања фотографија насталих у оквиру или под утицајем система вредности организованог фото-аматеризма.

К л љ у ч н е р е ч и: историја фотографије, фото-аматеризам, Фото-савез Југославије, институционализација, *уметничка фотографија*, фотографија као уметничка дисциплина, историографија фотографије, Србија, Југославија.

Н а у ч н а о б л а с т: историја уметности

У ж а н а у ч н а о б л а с т: историја фотографије

A CRITICAL HISTORY OF ORGANISED AMATEUR PHOTOGRAPHIC PRACTICE AS A FRAMEWORK OF INSTITUTIONALIZATION OF PHOTOGRAPHY IN SERBIA AFTER 1946.

A b s t r a c t: In this doctoral thesis the author reconstructs and explicates the ways in which the social field of organized photographic amateur practice played a key factor in the specific process of institutionalization of photography as an art discipline in Serbia between 1946 and 1991. The activities and influence of the mass organization the Association of Photo and Film Amateurs of Yugoslavia (Photo Association of Yugoslavia) are examined through the definition of three chronological phases, marked by shifts in the organization's programming, the ambitions of its most prominent members, and the broader socio-political context. Following the methodological framework of the cultural history of photography—drawing on historiographic, formal, and semiotic approaches—the thesis traces the gradual institutionalization of organized photo-amateurism as a process realized through multiple channels. These include exhibitions held in art institutions, photobooks, collaborations with numerous art professionals, as well as employment within higher education institutions and other state bodies. An especially influential element of this process was the publication of a number of historiographic works authored by some of the Association's most prominent members. Through an analysis of the character, typology, and the impact of highly aestheticized *artistic photography*, this thesis offers a critical examination of the core value system underpinning organized photographic amateur practice. It also explores progressive instances of critical historicization, along with a relatively small number of photographs and photographic series whose qualities distinguish them as significant exceptions—works that simultaneously expose and counter the limitations of the dominant modes of production within the field. Finally, the author identifies key contextual challenges in the historiography of photography in Serbia and proposes a model for further critical research into photographic practices shaped by, or operating within, the value system of organized photo-amateurism.

K e y w o r d s: history of photography, amateur photographic practice, Photo Association of Yugoslavia, institutionalization, *artistic photography*, art photography, historiography of photography, Serbia, Yugoslavia.

S c i e n t i f i c f i e l d: history of art

S c i e n t i f i c s u b f i e l d: history of photography

Садржај

1. Уводна разматрања	1
1.1. Организовани фото-аматеризам као оквир институционализације фотографије у Србији 1946-1991: дефинисање предмета истраживања	1
1.2. Досадашња истраживања	2
1.3. Методолошки оквир	5
1.4. Кратак преглед историје истраживања фотографије	6
1.5. Аматеризам: појам и значење	13
2. Организовани фото-аматеризам у Србији 1946-1991.....	18
2.1. Предисторија Савеза фото и кино-аматера Југославије у Србији	18
2.1.1. Фото-аматеризам: кратак историјски преглед	18
2.1.2. Фото-аматеризам у Србији до 1945. године	23
2.1.3. <i>Народна техника</i>	28
2.2. Историја Савеза фото и кино-аматера / Фото-савеза Југославије у Србији	31
2.2.1. Први период, 1946-1951: Установљавање организације и социјалистички реализам	32
2.2.2. Други период, 1952-1973: Колективизам фото-клубске културе и <i>југословенска уметничка фотографија</i>	44
2.2.3. Трећи период, 1974-1991: Индивидуализам, институционализација и престанак рада југословенског Фото-савеза	62
3. Аматерска уметничка фотографија	76
3.1. <i>Уметничка фотографија</i>	76
3.2. Типологија и утицаји <i>уметничке фотографије</i>	84
3.3. Ограничења и домети опуса истакнутих чланова Фото-савеза у Србији	94
3.3.1. Фото-аматерски социјалистички реализам	94
3.3.1.1. Јосип Боснар	94
3.3.1.2. Жорж Скригин	101
3.3.1.3. Милош Павловић	107
3.3.2. Аматеризам као полазиште: Бранибор Дебељковић	108
3.3.3. Фото-аматерски хуманизам: Војислав Маринковић	119
3.3.4. Уметнички фото-аматеризам: Миодраг Ђорђевић	125
3.3.5. Фото-репортажа и фото-аматеризам: Иво Етеровић	134
4. Институционализација вредности организованог фото-аматеризма у Србији	140
4.1. Домети, последице и утицај аматерске историографије	141
4.1.1. Преглед издања и текстова о историји фотографије објављених у оквиру југословенског Савеза у Србији	141
4.1.2. Аматерске историографије фотографије у Србији	142
4.1.3. Категоричка и вредносна неодређеност истраживања	159
4.2. Институције уметности и организовани фото-аматеризам	171
4.2.1. Изазови институционализације фото-аматеризма као уметничког деловања	172

4.2.2. Примери критичке институционализације организованог фото-аматеризма	190
4.3. Изазови историзовања фотографије у Србији	205
4.3.1. Контекстуални проблеми историзације фотографије у Србији	206
4.3.2. Модел историзовања продукције организованог фото-аматеризма	213
5. Закључна разматрања	219
6. Анекс	225
6.1. Изложбе у оквиру југословенског Савеза у Србије	225
6.1.1. Клупске и међклубске изложбе фотографија	225
6.1.2. Савезне изложбе фотографија	229
6.1.3. Републичке изложбе фотографија	231
6.1.4. Куп југословенске фотографије	232
6.1.5. Самосталне изложбе фотографија	234
6.1.6. Салон фотографије у Београду и Фото-галерија у Новом Саду	240
6.1.7. Изложба <i>Жене снимају</i>	244
6.1.8. Објављене фотографије изгледа поставки изложби	245
6.2. Излагачка и почасна звања, награде и конкурси	246
6.3. Правилници Савеза о изложбама и звањима	249
6.4. Издавачка делатност југословенског Савеза у Србији	251
6.5. Фотографије чланица и чланова Савеза објављене у часописима	254
6.5.1. Фотографије чланица Савеза	254
6.5.2. Фотографије у маниру социјалистичког реализма	255
6.5.3. Фотографије у маниру пикторијализма	255
6.5.4. Фотографије настале под посредним утицајем нове објективности	256
6.5.5. Фотографије у маниру субјективне фотографије	257
6.5.6. Портретне фотографије	258
6.5.7. Акт фотографије	258
6.5.8. Фотографије које имају елементе филмских сцена	259
6.5.9. Фотографије уличних сцена, тзв. лајф фотографије	260
6.5.10. Фотографије сцена меланхолије и отуђења	261
6.5.11. Фотографије са наглашеним ликовним елементима	261
6.5.12. Фотографије на којима су представљени мотиви села и предграђа	262
6.5.13. Фотографије настале под утицајем модне фотографије	262
6.5.14. Фотографије позоришних представа и концерата	263
6.6. Сарадња Савеза и Федерације међународне фотографске уметности (FIAP)	263
6.7. Фотографска секција УЛУПУС-а / УЛУПУДС-а	267
6.8. Текстови објављени у оквиру Савеза	270
6.8.1. Текстови Јеше Денегрија објављени у часопису <i>Фото-кино ревија</i>	270
6.8.2. Текстови о активностима фото-клубова	270
6.8.3. Текстови о формалним, тематским и жанровским карактеристикама уметничке фотографије	271
6.8.4. Текстови о историји фотографије у Југославији	273
6.8.5. Текстови о раду иностраних аутора и ауторки	274
6.8.6. Рубрика <i>Листајући старе часописе</i>	278

Списак скраћеница:

AJ – Arhiv Jugoslavije
BO – Beogradski objektiv [časopis]
KЦБ – Културни центар Београда
КМА – Kolekcija Miroslava Aleksandrića
MIT – Massachusetts Institute of Technology
MoMA – Museum of Modern Art
MПУ – Музеј примењене уметности
МСУ – Музеј савремене уметности
RF – Refoto [časopis]
SFКJ – Savez foto i kino-amatera Jugoslavije
SF – Salon fotografije
САНУ – Српска академија наука и уметности
СКЦ – Студентски културни центар
ТК – Техничка књига
ТН – Thames & Hudson
УЛУС – Удружење ликовних уметника Србије
УЛУПУС – Удружење ликовних уметника примењених уметности Србије
УЛУПУДС – Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајна Србије
ФДУ – Факултет драмских уметности
ФПУ – Факултет примењених уметности
FIAP – Fédération Internationale de l'Art Photographique
FG – Fotografija [časopis]
FK – Foto-klub
FKK – Foto-kino klub
FKR – Foto-kino revija [časopis]
FKSS – Foto-kino savez Srbije
FSJ – Foto savez Jugoslavije
FSS – Foto savez Srbije
FR – Fotorevija [časopis]

ed. – editor(s)

k – katalog

K – korice [časopisa]

ph – photograph

pr. – pristupljeno

prev. – prevod

t – tekst

trans. – translation

ур. – уредник/уредница/уредници

c – catalogue

f – fotografija

fe – fotografije

1. Уводна разматрања

1.1. Организовани фото-аматеризам као оквир институционализације фотографије у Србији 1946-1991: дефинисање предмета истраживања

Историја фотографије у Србији у раздобљу од 1946. до 1991. године обухвата велики број различитих стручних, професионалних и аматерских пракси, као што су масовни фото-аматеризам, репортажна, рекламна и занатска портретна фотографија. Током овог периода фотографска технологија коришћена је и за многе утилитарне задатке у науци, образовању, медицини, индустрији, војсци, полицији, издаваштву итд. Квантитативно мали, али посебно значајан сегмент историје фотографије односи се на њену употребу од стране уметника и уметника, посебно у периоду од седамдесетих година. Међутим, кључна појава у смислу разумевања и рецепције фотографије као уметничке дисциплине везана је за организовани фото-аматеризам негован у оквиру Савеза фото и кино-аматера Југославије (испрва Савет за фото-аматерство, касније Фото-кино савез Југославије, односно Фото-савез Југославије) који је основан 1946. године у оквиру масовне организације *Народна техника* под директним патронатом државне власти.

Захваљујући доследној уредничкој политици, богатом програму и амбициозном деловању бројних истакнутих чланова, Савез фото и кино-аматера био је утицајна институција техничког образовања, идеолошког васпитања и контроле, као и главни стожер позиционирања фотографије у оквиру југословенске културе. Савез је био конципиран као мрежа многобројних локалних, покрајинских и републичких удружења и клубова, повезаних централизованом управом и администрацијом у Београду. Без обзира на бројне промене, током 45 година, основни циљеви ове организације остали су исти и сводили су се на спровођење масовног техничког подучавања кроз одржавање курсева и објављивање часописа и приручника, односно на пропагирање фото-аматерске делатности као уметничке дисциплине кроз развијен такмичарски систем у оквиру кога су приређиване многобројне изложбе и додељиване награде и почасна звања. Савез је био највећа и најутицајнија организација посвећена промовисању фотографије као форме визуелног изражавања, а вредносни систем уметничког аматеризма који је установљен и остварен у његовом оквиру постепено је, на различите начине, постао и доминантни систем вредности у вези са фотографијом као уметничком дисциплином у Србији. Посредством идеала и номинално безинтересног аматерског стваралачког рада, углавном неоптерећеног утилитарним потребама, уметничким образовањем и истраживањем, организовани фото-аматеризам постао је основни оквир и доминантни модел рецепције и институционализације фотографије. Поред дугогодишњег непосредног утицаја деловања Савеза, овај процес укључивао је аматерску историографију фотографије, уметничко деловања чланова Савеза у оквиру институција уметности и ретке примере критичке историзације њиховог рада. Вредносни систем организованог фото-аматеризма постао је доминантни оквир препознавања друштвеног значаја фотографије, док је аматерска уметничка фотографија афирмисана као главни модел фотографије као уметничке дисциплине.

Фотографски и киноматографски аматеризам до 1966. године били су паралелне делатности југословенског Савеза, али предмет овог истраживања обухвата само онај аспект активности ове организације које су везане за фотографију у Републици Србији. Деловање ове

организације сагледано је као вишеструко значајна појава југословенске културне историје чији систем вредности је постепено инкорпориран у оквир институција уметности и културе у Србији. Главна последица ове институционализације везана је за вишеструко органичену перцепцију позиције, значаја и потенцијала фотографије као уметничке праксе која је у великој мери остала везана за уметнички аматеризам. Посредно у вези са овим, критичко разматрање историјских фотографија као артефаката културе ограничено је и углавном сведено на недиференцирани ниво илустративне грађе. У том смислу, главни циљ истраживања је експликација и критичко разматрање процеса установљавања вредносног система Савеза, а критички усмерена историзација делатности ове организације кључна је за сагледавање оквира процеса институционализације фотографије у Србији и обухвата разматрање настанка Савеза, његовог изложбеног система и издавачке делатности, као и сарадњу са међународним и домаћим организацијама. Поред уводног сагледавања аматеризма као културне појаве, кратког прегледа историје глобалног фото-аматеризма и фото-аматеризма у Србији, у раду је прецизирана хронологија деловања југословенског Савеза као најутицајније фотографске организације у Србији, структурирана је контекстуализација вредности промовисаних у његовом оквиру и одређен је начин на који су идеолошке и културне околности утицале на њихову актуелизацију. Спроведена критичка артикулација деловања ове организације подразумева анализу централног појма организованог фото-аматеризма – *уметничке фотографије*, односно њен карактер, типологију и утицаје. Разматрани су опуси појединих чланова Савеза и препознати су и анализирани појединачни примери директне институционализације вредности ове организације. У раду је формулисан и образложен и кључан категорички проблем организованог фото-аматеризма који подразумева транспозицију техничко-занатског аматеризма у поље уметничког аматеризма, односно непрецизно мешање ових појмова. Текст обухвата разматрање различитих подухвата аматерске историзације фотографије у Србији, као и сагледавање малобројних примера прогресивне критичке афирмације организованог фото-аматеризма уз формулисање модела даљег истраживања продукције настале у оквиру или под утицајем Савеза.

Рад је базиран на истраживању примарних и секундарних извора, званичних докумената, необјављене архивске грађе, као и периодике, књига, каталога изложби и других издања везаних за историју, деловање и друштвени утицај организованог фото-аматеризма у Србији у периоду од 1946. године. Извори су коришћени са намером прецизне реконструкције многобројних активности и догађаја, као и кључних одлука и околности идеолошког програма и организационог оквира Савеза фото и кино-аматера, са циљем разматрања различитих случајева институционализације и критичке артикулације аргумената и закључака у вези са историзовањем фотографије у Србији. Посебно место у овом смислу има најважније издање Савеза, часопис *Фотографија* (касније *Фоторевија* и *Фото-кино ревија*), који је са континуитетом од 37 година, поред образовне и ревијалне функције, имао и улогу званичног гласила и својеврсне архиве ове организације.

1.2. Досадашња истраживања

Организовани фото-аматеризам био је доминантна, масовна појава и велики државни пројекат чија активност је током друге половине XX века у највећој мери утицала на друштвену рецепцију и институционализацију фотографије у Србији. Међутим, ова појава до сада није била критички историзована у контексту друштвених, културних и идеолошких

околности и у том смислу није препозната као посебан предмет научног истраживања. До сада је објављен већи број текстова о опусима појединих утицајних чланова Савеза, као и мањи број хронолошких и других прегледа деловања овог удружења. У овим текстовима, чији аутори су углавном и сами били чланови ове организације, активност Савеза неретко је тумачена као готово синонимна за целокупну историју фотографије већег дела друге половине XX века у Србији. Поред тога, у досадашњој литератури, уметничко-аматерска продукција чланова и чланица Савеза углавном је некритички одређена у смислу фотографије као уметничке дисциплине, а не као делатност која је у потпуности реализована у пољу или под знатним утицајем вредносног система уметничког аматеризма.

Вероватно најутицајнији члан југословенског Савеза у Србији – Бранибор Дебељковић – периоду после 1945. године посветио је део есеја *Фотографија у Србији* као и текст *Како је настала Секција за фотографију УЛУПУДС-а*. Према досадашњим сазнањима, први од ових чланака, који је вероватно објављен 1970. године, представља прву историзацију послератног периода фотографије у Србији, док је други текст, вероватно објављен 1982. године, био посвећен историји Фотографске секције Удружења ликовних уметника примењених уметности и дизајна Србије чији чланови су углавном били и чланови Фото-савеза.¹ Други истакнути члан Савеза, Горан Малић, аутор је највећег броја објављених текстова и књига посвећених историзацији деловања чланова ове организације у Србији. Поред осталог, у Малићеве текстове о историји Савеза спадају *Прилози за историју београдске фотографије, Путеви и размеђа 1945-1989.*, *Фотографија, Појава социјалистичког реализма у српској фотографији* и *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, заједно са низом чланака који су објављени у часопису *Рефото* и у бројним каталозима изложби. Поред тога, Малић је аутор два издања о раду једног од најистакнутијих фото-аматера, Војислава Маринковића, као и јединог обимнијег прегледа рада Савеза у оквиру хронолошки организоване књиге *Летопис српске фотографије 1839-2008*. Он је био аутор и један од приређивача зборника о раду још једног утицајног члана Савеза, Миодрага Ђорђевића, у коме су објављени текстови *Прилог разумевању уметничког дела Миодрага Ђорђевића* и *Библиографски оглед о Миодрагу Ђорђевићу*.² У овом издању, под називом *Фотографско дело*

¹ Branibor Debeljković, *Fotografija u Srbiji*, ULUPUS, Beograd, [s. a.] [1970], 7; Branibor Debeljković, *Kako je nastala Sekcija za fotografiju ULUPUDS-a*, u: Anonim. (ur.), *Fotografija u Srbiji* [katalog], ULUPUDS, Salon fotografije, Beograd, [s. a.] [1982], [8]. Дебељковић је аутор мемоарског прегледа сопствене каријере који је објављен у каталогу његове ретроспективне изложбе. Бранибор Дебељковић, *Аутобиографска хронологија живота, рада и стварања*, у: Бранибор Дебељковић, Милица Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива, првих шездесет и пет година, 1936-2001* [к], Уметничка галерија *Надежда Петровић*, Фото-кино клуб *Чачак*, Чачак, 2003, 140-148.

² Goran Malić, *Prilozi za istoriju beogradske fotografije*, u: Anonim. (ur.), *XXXI oktobarski salon fotografije* [к], Fotoklub Beograd, Beograd, 1985, 2-5; Горан Малић, *Путеви и размеђа 1945-1989*, у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, Галерија Српске академије наука и уметности, Београд, 1991, 115-121; Горан Малић, *Фотографија* у: Зоран Маневић (ур.), *40 година УЛУПУДС-а 1953-1993*, УЛУПУДС, Београд, 1994, 101-107; Горан Малић, *Појава социјалистичког реализма у српској фотографији, његово трајање и нестанак (1948-1956)*, Реферат прочитан на Симпозијуму *Социјализам у српској ликовној и примењеној уметности, архитектури и дизајну*, Музеј примењене уметности, Београд, 25-26. 10. 2006; http://users.beotel.net/~fotogram/gm/GM_bibliography.htm, приступљено 01. 2025; Горан Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Драгослав Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, Фото-савез Србије, Београд, 2015, 11-29; Горан Малић, *Прилог разумевању уметничког дела Миодрага Ђорђевића*, у: Мирко Ловрић, Горан Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића, зборник радова*, Национални центар за фотографију, Београд, 1996, 71-84; Горан Малић, *Библиографски оглед о Миодрагу Ђорђевићу* у: Исто, 89-95; Goran Malić, *Istine o životu: Tomislav Peternek*, *Refoto*, 6, 2001, 18-26; Goran Malić, *Senke melanholične svetlosti: Vojislav Marinković*, *RF*, 4, 2001, 36-40; Goran Malić, *Izvan svog vremena: Ivo Eterović*, *RF*, 7, 2001, 20-29; Goran Malić, *Miloš Jovanović*, *RF*, 10, 2002, 50-53; Goran Malić, *Danilo Cvetanović: Miris kože*, *RF*, 27, 2005, 14-21; Goran Malić, *Žorž Skrigin: Majstor meke svetlosti*, *RF*, 49, 2008, 40-41; Goran Malić, *Drug starog kova Josip Bosnar*, *RF*, 54,

Миодрага Ђорђевића, објављено је 12 текстова 11 ауторки и аутора о различитим аспектима Ђорђевићевог опуса, а садржај свих текстова претходно је био изложен у оквиру симпозијума истог назива.³ У чланку Миланке Шапоње *Фотограф између вере и сумње 1944-1989*. дат је преглед рада чланова Савеза, а Сава Степанов био је аутор књиге есеја *Светлописи* у којој су углавном објављени текстови о раду чланица и чланова ове организације у Војводини.⁴ Славко Тимотијевић детаљно је разматрао рад члана Савеза и успешног фото-репортера Томислава Петернека у студији објављеној 1984. године, која је вероватно била најдужи текст објављен о раду једног савременог фотографа у Србији до тада.⁵ Историчарка уметности која је највећи део свог рада посветила истраживању фотографије у Србији, Миланка Тодић, ауторка је књиге *Фотографија и пропаганда 1945-1958.*, до сада јединог историографског издања посвећеног једном аспекту историје фотографије у послератном периоду у Србији, у оквиру кога су, у мањој мери, разматрани и неки аспекти делатности Савеза у периоду до 1958. године.⁶ Текстови историчарке уметности Јелене Матић, *Фотографија социјалистичког реализма* и *Фотографија после социјалистичког реализма*, готово у потпуности су посвећени радovima чланова и чланица Савеза, заједно са делом последњег поглавља у њеној књизи *Кратка историја фотографије*.⁷ У часопису *Рефото* објављено је десетак апологетских текстова о раду истакнутих чланова Савеза чији аутори и ауторке су били историчарка уметности Драгица Вукадиновић, социолог Ратко Божовић, естетичар Сретен Петровић и други.⁸ Појединачно најважнија историзација организованог фото-аматеризма у Србији формулисана је у латентно проблемском тексту Јеше Денегрија *Оријентације, ставови, идеје 1945-1989*.

2008, 38-40; Goran Malić, *Dragiša Radulović: Neporlazna lica srpske umetnosti*, RF, 55, 2009, 48-54; Goran Malić, *Uvek u vrhu: Miloš Pavlović*, RF, 56, 2009, 10-15; Горан Малић, *О мотиву и светлости: Разговори са Војиславом Маринковићем*, Фотограм, Београд, 2002; Војислав Маринковић, Горан Малић (ур.), *Војислав Маринковић: Венеција 1957*, Културни центар Београда, Београд, 2005; Горан Малић, *Теме и мотиви српске фотографије 1950-1960* [к], КЦБ, Београд, 2004; Горан Малић, *Теме и мотиви српске фотографије 1960-1970* [к], КЦБ, Београд, 2011. Погледати и: Goran Malić, *Stočetridesetpet godina fotografije u Srbiji*, kratak pregled, u: Goran Malić (t), *Srpska fotografija danas* [к], Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1984.

³ Ловрић, Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића, зборник радова*. Ауторке и аутори текстова, поред Горана Малића, били су: историчари уметности Сретен Петковић, Станислав Живковић и Миодраг Јовановић; историчарке уметности Гордана Харашкић, Надежда Лола Савчић, Гордана Видаковић, Јасна Марковић, Миланка Тодић и Александра Естела Бјелица, као и новинар и члан Савеза Видоје Мојсиловић.

⁴ Миланка Шапоња, *Фотограф између вере и сумње, 1944-1989* у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, 102-114; Sava Stepanov, *Svetloписи*, FSJ, Beograd, Foto-kino savez Vojvodine, Novi Sad, 1981, Поред осталог, Степанов је и аутор текста о фото-репортеру и истакнутом члану Савеза Стевану Лазукићу. Sava Stepanov, *Autentična Vojvodina: Stevan Lazukić*, RF, 47, 2007, 18-23.

⁵ Slavko Timotijević, [Uvodni tekst], u: Tomislav Peternek, Slavko Timotijević (ur.), *Peternek: Fotografije*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1984, 3-9.

⁶ Миланка Тодић, *Фотографија и пропаганда 1945-1958*, Хеликон, Панчево, Књижевна задруга, Бања лука, 2005, 27-28, 36, 77-79. Тодић је, поред осталог ауторка и текста *Фотографија и пропаганда у култури агитпропа*. Milanka Todić, *Fotografija i propaganda u kulturi agitpropa*, u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka 2: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Orion art, Beograd, 2012, 253-264.

⁷ Jelena Matić, *Fotografija socijalističkog realizma*, u: Isto, 265-276; Jelena Matić, *Fotografija после socijalističkog realizma*, u: Isto, 427-446; Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, KCB, Beograd, 2017, 184-202. Јелена Матић је, поред осталих текстова, ауторка и сажетог прегледа *Фотографија у СФРЈ 1945-1970* и чланака о истакнутим чланицама и члановима Савеза објављеним у часопису *Рефото*: Jelena Matić, *Fotografija u SFRJ 1946-1970*, RF, 99, 2013, 50-51; Jelena Matić, *Slikar i fotograf Vidoje Vasić*, RF, 99, 2012, 16-23; Jelena Matić, *Prizori vremena: Ana Lazukić*, RF, 86, 2011, 20-27.

⁸ Dragica Vukadinović, *Na iskustvima piktorijalizma: Branibor Debeljković*, RF, 5, 2001, 18-25; Dragoljub Tošić, *U tranziciji: Aleksandar Kelić*, RF, 9, 2002, 16-21; Dragoljub Tošić, *Intimni pogled: Aleksandar Dolgij*, RF, 18, 2003, 20-27; Miodrag Jovanović i dr., *Odlazak legende: Dragoljub Tošić*, RF, 23, 2004, 10-21; Sreten Petrović, *Stazama sveta: Rade Milisavljević*, RF, 31, 2005, 20-27; M. Živković, *Odblesci svetlosti: Dragoslav Mirković*, RF, 42, 2007, 40-45; Ratko Božović, *Pod tragom svetlosti: Dragan S. Tanasijević*, RF, 59, 2009, 18-25; Ivana Tomanović, *Mirko Lovrić: Istraživač fotografije*, RF, 81, 2011, 20-27; Slobodan Lazarević, *Život nije stvarnost: Predrag Mihajlović Cile*, RF, 85, 2011, 22-29; Milan Živković, *Znak mojeg prostora: Milinko Stefanović*, RF, 96, 2012, 20-27.

објављеном 1991. године. Денегри је у овом прегледу – углавном посвећеном радовима насталим у оквиру и под утицајем организованог фото-аматеризма, поставио кључно питање о начину одговарајућег историзовања фотографије у Србији и готово неприметно сугерисао неопходан критички став у процени значаја ове фотографске продукције.⁹

1.3. Методолошки оквир

Истраживање историје фотографије у Србији током друге половине XX века у овом докторском раду утемељено је у полазиштима интердисциплинарне културне историје фотографије у оквиру које је фотографија начелно разматрана као материјални предмет, односно као визуелна представа која је настала у одређеном културном контексту, под одређеним технолошким и естетским условима, из одређених идеолошких разлога и са одређеним циљем, а чије значење остаје променљиво.¹⁰ Овај методолошки приступ коришћен је са намером прецизне контекстуализације и реконструкције кључних појава, догађаја и личности, односно разматрања и критичког артикулисања аргумената и закључака у вези са деловањем југословенског Фото-савеза као кључног арбитра вредности и оквира институционализације фотографије као уметничке дисциплине у Србији. Ово становиште условљено је кохерентном формулацијом полазишта и појмова, како у смислу критички усмереног историографског приступа, тако и у смислу коришћења сазнања и закључака из различитих дискурса посвећених фотографији чија разноликост начелно прати њену наглашену друштвену дисперзивност. Уз нова читања ранијих истраживачких подухвата, оквир културне историје фотографије подразумева и коришћење достигнућа све развијеније теорије фотографије. У том смислу, културна историја може се разумети и као свеобухватна метадисциплина посебно адекватна за проучавање историје фотографије чија амбивалентна природа подразумева културну вишеструкост, велики број најразличитијих друштвених употреба и медијску, значењску и дисциплинарну неодређеност.¹¹

Методолошки оквири истраживања у овом раду заснивају су на централној дијалектици савремене теорије фотографије, односно критици тзв. формалистичког или есенцијалистичког становишта у оквиру кога је фотографија схваћена као посебан визуелни медиј са јединственом историјом и специфичним особинама. Почев од седамдесетих година, у оквиру критички усмерених теоријских разматрања, ово становиште у великој мери је оспорено и фотографија је схваћена као дисперзивни друштвени феномен и пракса настала у специфичним идеолошким, економским и културним условима. Однос фотографије и уметности остаје кључни аспект овог дискурса који је полигон и катализатор готово свих других проблемских питања у вези са многобројним друштвеним функцијама фотографије. Историографски приступ у раду коришћен је за анализу изабраних извора, успостављање

⁹ Јеша Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989* у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 102-108.

¹⁰ О почацима културне историје као истраживачког метода видети: А. L. Kroeber, *The Nature of Culture*, Chicago University Press, Chicago, 1952, 79-85, 118-135, 144-151; Peter Burke, *Varieties of Cultural History*, Cornell University Press, Ithaca, 1997, 1-22; Richard Sigurdston, *Jacob Burckhardt's Social and Political Thought*, University of Toronto Press, Toronto, 2004, 87-127.

¹¹ Неке од референтних примера културне историје фотографије су књиге: Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography* (trans. S. Bennett, L. Clegg), Könemann, Cologne, 1998 и Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, Laurence King, London, 2021.

хронолошког оквира, разматрање кључних аспеката деловања југословенског Фото-савеза у Србији и синтезу сазнања и закључака са циљем артикулисања релевантног критички постављеног дискурзивног наратива који у великој мери ревидира гледишта и становишта доминантног историографског наратива који је посредни и непосредни производ организованог фото-аматеризма. Формални и семиотички метод коришћени су приликом дефинисања и разматрања *уметничке фотографије*, кључног појма вредносног система југословенског Савеза, као и приликом анализе њене типологије, препознавања и диференцијације оних делова опуса истакнутих чланова Савеза који, у већој или мањој мери, превазилазе уобичајена ограничења уметничког аматеризма. Комбинација историографског, формалног и семиотичког метода коришћена је за анализу и контекстуализацију примера институционализације вредносног система ове организације спроведене кроз различите историографске, издавачке и кустоске подухвате, као и за препознавање и сагледавање контекстуалних проблема историографије фотографије у Србији, односно формулисање полазишта за истраживање фотографија насталих у оквиру организованог фото-аматеризма у Србији.

1.4. Кратак преглед историје глобалног истраживања фотографије

Представљање оквира академског дискурса о фотографији који обухвата историју и теорију фотографије а данас се, у оквиру развијеног, углавном англо-саксонског културног простора, назива *Photography Studies*, чини се сврсисходним у циљу прецизирања методолошког приступа који је коришћен у овом докторском раду.¹² Савремена историографија фотографије подразумева бројне критичке *историје фотографија* које само номинално деле исти предмет интердисциплинарног проучавања и обухватају различита научна полазишта и теоријска усмерења и, поред историје и теорије фотографије, укључују дисциплине историје и теорије уметности, теорије филма, историје књижевности, теорије медија, историје науке, као и поља опште историје, критичке теорије, антропологије, студије културе итд.¹³

До тридесетих година XX века историографија фотографије најчешће је била везана за техничка и технолошка питања фотографских поступака. Текстови проналазача фотографије, бројни чланци објављени у штампи, приручници и упутства углавном су били посвећени практичним питањима снимања и израде фотографија. Слично томе, неки од првих прегледа историје фотографије – књиге Гастона Тисандијеа (Gaston Tissandier, 1873), Јозефа Марије Едера (Josef Maria Eder, 1905), Жоржа Потонијеа (Georges Potonniee, 1925) и Вилијама Шеперлеја (William Shepperley, 1929) – у великој мери биле су посвећене техничким и практичним аспектима фотографске технологије.¹⁴ До кључне промене у проучавању историје

¹² J. J. Long, Edward Welch, *Introduction: A Small History of Photography Studies*, in: J. J. Long, Andrea Noble, Edward Welch (eds.), *Photography: Theoretical Snapshots*, Routledge, London, 2009, 1-15.

¹³ Gil Pasternak, *Introduction: Photography Studies' Prehistory, Formation and Evolution* in: Gil Pasternak (ed.), *The Handbook of Photography Studies*, Routledge, London, 2020, 1-17; Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, 1989; Kelly Wilder, *History of Photography*, Oxford Bibliographies, <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0041.xml>, pr. 05. 2025.

¹⁴ Sabine T. Kriebel, *Histories* in: Stephen Bull (ed.), *A Companion to Photography*, Wiley Blackwell, Oxford, 2020, 11-13; Molly Rogers, *Historiography of Photography* in: Robin Lenman (ed.), *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford University Press, Oxford, 2005, 280-281; Gaston Tissandier, *La merveilles de la photographie*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1874; Josef Maria Eder, *Geschichte der Photographie*, Wilhelm Knapp, Halle, 1905; Georges Potonniee,

фотографије дошло је са организацијом изложбе *Photography 1839-1837* отворене 1937. године у Музеју модерне уметности у Њујорку. Ова изложба, чији аутор је био историчар уметности и кустос Бомон Њухол (Beaumont Newhall), била је прва историзација фотографије у смислу естетског предмета, односно уметничког медија са специфичним карактеристикама, постављена у оквиру институције уметности.¹⁵ Током XX века Музеј модерне уметности, у коме су фотографије излагане од 1932. године, а посебно Одељење за фотографију установљено 1940. године, био је најутицајнија уметничка установа у оквиру чијег програма је фотографија промовисана као уметничка дисциплина.¹⁶ Каталог Њухолове пионирске изложбе, на којој је приказано више од 800 фотографија, у проширеној форми књиге имао је четири каснија издања (1938, 1949, 1964, 1982) и био је прво издање историографије фотографије у смислу уметничке дисциплине са специфичним естетским особинама које се могу поредити са карактеристикама других уметничких медија. Иако је Њухолово истраживање обухватало фотографије настале у широком спектру различитих друштвених околности, укључујући поља фото-репортаже, историје науке и филма, оне су биле изабране са циљем дефинисања есенцијалних одлика фотографије као јединственог визуелног медија чија историзација је организована у смислу канона ремек-дела и изузетних аутора и ауторки. Без обзира на, донекле проблематично, преузимање модела из историје уметности, ова књига била је вероватно најутицајнија историографија фотографије објављена на енглеском језику током XX века и, у већој или мањој мери, основа за многе касније сличне историографије фотографије попут издања Роберта Тафта (Robert Taft, 1938), Луције Мохоли (Lucia Moholy, 1939), Хелмута и Алисон Гернсхајм (Helmut, Alison Gernsheim, 1955), Питера Полака (Peter Pollack, 1958), Мишела Брева (Michel Braive, 1966), Петра Трауска (Petr Trausk, 1980), Јана Џефрија (Ian Jeffrey, 1981) и Наоми Розенблум (Naomi Rosenblum, 1984).¹⁷ Студијска изложба и пратећи текст кустоса Џона Шарковског (John Szarkowski) *Photography until Now* која је одржана у Музеју модерне уметности 1989. године може се разумети као унапређена завршна фаза Њухолог модела историзације фотографије у смислу својеврсног естетског и друштвеног феномена који на различите начине фигурира у свету уметности.¹⁸

Једна од првих интердисциплинарно конципираних историографија фотографије у

Historie de la devouverte de la photographie, Paul Montel, Paris, 1925; William Shepperley, *A History of Photography*, Arthurs Press, London, 1929.

¹⁵ Beaumont Newhall, *Photography 1839-1937*, Museum of Modern Art, New York, 1937; Beaumont Newhall, *Photography: A Short Critical History*, MoMA, New York, 1938; Beaumont Newhall, *The History of Photography, From 1839 to the Present Day*, MoMA, New York, 1982 [1949, 1964]. Њухол, који је био први кустос чији рад је био посвећен историзовању фотографије у Музеју модерне уметности, у ову институцију дошао је посредством главног кустоса Алфреда Бара (Alfred H. Barr) чији је колега био током студија. На Њухолову концепцију изложбе *Photography 1839-1937* вероватно је утицала изложба *Film und Foto* отворена у Штутгарту 1929. године, у оквиру које су приказане фотографије настале у различитим друштвеним контекстима, а селектор историјске секције био је Ласло Мохољи-Нађ (Laszlo Moholy-Nagy). Поред тога, и изложбе фотографија којима је отворена Галерија Џулијан Леви (Julian Levy) у Њујорку 1931. године, као и оне приређене током 1932. и 1933. године на истом месту такође су вероватно биле подстицајне за Њухола. Видети: Marta Braun, *A Canonical History of Photography*, in: Pasternak (ed.), *The Handbook of Photography Studies*, 26-41.

¹⁶ Видети: Quentin Bajac, Lucy Gallun et al. (eds.), *Photography at MoMA 1960-Now*, MoMA, New York, 2015; Quentin Bajac, Lucy Gallun et al. (eds.), *Photography at MoMA 1920-1960*, MoMA, New York, 2016; Quentin Bajac, Lucy Gallun et al. (eds.), *Photography at MoMA 1840-1920*, MoMA, New York, 2017.

¹⁷ Robert Taft, *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889*, Macmillan, New York, 1938; Lucia Moholy, *A Hundred Years of Photography*, Penguin, Harmondsworth, 1939; Helmut, Alison Gernsheim, *The History of Photography*, Oxford University Press, Oxford, 1955; Peter Pollack, *The Picture History of Photography*, Harry N. Abrams, New York, 1958; Michel Braive, *The Photograph: A Social History*, McGraw-Hill, New York, 1966; Petr Tausk, *Photography in the 20th Century*, Focal Press, London, 1980; Ian Jeffrey, *Photography: A Concise History*, TH, London, 1981; Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, Abeville, New York, 1984.

¹⁸ John Szarkowski, *Photography until Now*, MoMA, New York, 1989.

оквиру које су представљене различите перспективе и истраживачка полазишта групе ауторки и аутора била је књига *Histoire de la photographie*, чији уредници су били Жан-Клод Лемани (Jean-Claude Lemagny) и Андре Руи (André Rouillé), објављена 1986. године.¹⁹ Слично конципирана, али обимнија књига *Nouvelle Histoire de la Photographie*, чији је уредник био Мишел Фризо (Michel Frizot), објављена је 1994. године.²⁰ Током 1999. године објављено је прво од четири издања књиге Роберта Хирша (Robert Hirsch) *Seizing the Light: A Social & Aesthetic History of Photography*, а три године касније појавило се и прво од пет издања књиге Мери Ворнер Мариен (Mary Warner Marien) конципиране као културна историја фотографије и објављене под називом *Photography: A Cultural History* 2002. године.²¹ Међу бројним скорашњим прегледима фотографије као савремене уметности су издања: *Art and Photography* Дејвида Кампанија (David Campany, 2003), *The Photograph as Contemporary Art* Шарлот Котон (Charlotte Cotton, 2004, 2014, 2020), *Art Photography Now* Сузан Брајт (Susan Bright, 2005, 2011), *Photo Art: The New World of Photography* Уте Гросеник и Томаса Силига (Uta Groesnick, Thomas Seelig, 2008), *Art Photography* Дејвида Бејта (David Bate, 2015) и *Photography Now* Шарлот Џенсен (Charlotte Jansen, 2021).²²

Осим скраћеног издања књиге Хелмута и Алисон Гернсхајм, која је објављена 1973. године под називом *Сажета историја фотографије*, ниједна од наведених историографија фотографије није преведена на српски језик.²³ Књига Гернсхајмових је и у време објављивања била проблематично издање, како због збуњујуће и непрегледне организације, некритичког избора историјских и савремених илустрација, тако и због непрецизног српског превода популарно-научног текста. Поред тога, због неодговарајуће штампарске технике све репродукције у књизи имају благо неоштар, естетизован изглед сличан тзв. пикторијалним фотографијама. Ова књига, замишљена као сажето референтно издање, вероватно је имала одређени утицај на додатно промовисање ограниченог концепта *уметничке фотографије* као основне вредности организованог фото-аматеризма у Србији.

После све чешће употребе фотографије од стране уметника и уметница у оквиру уметничких пракси обједињених под појмом *концептуална уметност*, током друге половине седамдесетих година у Западној Европи и посебно у Сједињеним Државама, дошло је до вишеструко повећане активности у вези са институционализацијом различитих фотографских приступа који су у ово време постајали предмет научног проучавања и били апсорбовани у оквир институционалних – едукативних, излагачких, колекционарских и тржишних –

¹⁹ Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (eds.), *Histoire de la photographie*, Bordas, Paris, 1986; Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (eds.), *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*, trans. Janet Lloyd, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

²⁰ Michel Frizot (ed.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Adam Biro, Bordas, Paris, 1994; Frizot (ed.), *A New History of Photography*.

²¹ Robert Hirsch, *Seizing the Light: A Social & Aesthetic History of Photography*, McGraw-Hill, New York, 1999; Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, Laurence King, London, 2002. Две године касније објављен је и утицајни преглед историје уметности XX века *Art Since 1900* у оквиру кога је обухваћен и историјски преглед фотографије као уметничке дисциплине. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh (eds.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, TH, London, 2004.

²² David Campany (ed.), *Art and Photography*, Phaidon, London, 2003; Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, TH, London, 2004; Susan Bright, *Art Photography Now*, TH, London, 2005; Uta Groesnick, Thomas Seelig (eds.), *Photo Art: The New World of Photography*, TH, London, 2008; David Bate, *Art Photography*, Tate, London, 2016; Charlotte Jansen, *Photography Now*, Tate/Octopus, London, 2021. Вероватно прва књига посвећена односу фотографије и уметности била је: Scharf, *Art and Photography*, Penguin, London, 1968.

²³ Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *Fotografija, sažeta istorija*, (prev. M. Rajković), IP Jugoslavija, Beograd, 1973. Књига је оригинално објављена 1965. године.

система.²⁴ Ово је пратио нагли пораст броја објављених књига, часописа и других издања, као и установљавање фотографије и историје фотографије као посебних предмета на многим универзитетима. Међутим, пораст интересовања за фотографију у свету уметности дешавао се истовремено са својеврсном кризом хуманистике. Појава новог критичког дискурса доминантно окренутог проблемима и питањима културе као основе свих друштвено-научних разматрања била је у великој мери резултат политичких превирања шездесетих година и подразумевала је пропитивање установљених вредности и препознавање идеолошке, класне, родне, колонијалне и идентитетске проблематике у односима моћи друштва, државе, институција и појединца. У контексту ових прогресивних и често радикално усмерених нових читања западњачког институционалног оквира, новоспроведени улазак фотографије у свет универзитета, музеја и тржишта био је перципиран као још једна проблематична појава у функцији одржавања постојећег и погрешног система капитала и моћи.²⁵ У том смислу централна дијалектика дискурса критичке теорије фотографије сводила се на донекле ограничену деконструкцију модернистичког модела институционализације фотографије као естетског предмета и медија са специфичним особинама.

Предисторија разгранате мреже савремених истраживања фотографије с једне стране обухвата рад бројних фотографа и фотографкиња, кустоса и кустоскиња, историчарки и историчара уметности, писаца и списатељица, филозофа и филозофкиња, новинара и новинарки, критичарки и критичара, колекционарки и колекционара и других који су углавном деловали изван академског оквира. С друге стране, на каснија научна истраживања фотографије велики, углавном посредни утицај имао је рад америчког филозофа Чарлса Сендерса Пирса (Charles Senders Pierce) као и швајцарског семиотичара Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure). На будуће теорије фотографије утицала је и неомарксистичка друштвена критика аутора франкфуртског Института за друштвена истраживања Макса Хоркхајмера (Max Horkheimer), Теодора Адорна (Theodor Adorno) и Херберта Маркузеа (Herbert Marcuse), и, још више, радови њима блиских критичара Валтера Бењамина (Walter Benjamin) и Зигфрида Кракауера (Siegfried Kracauer). Француски филозофи и теоретичари Жак Лакан (Jacques Lacan), Мишел Фуко (Michel Foucault), Луј Алтисер (Louis Althusser), Жил Делез (Gilles Deleuze), Жак Дерида (Jacques Derrida) и Жан Бодријар (Jean Baudrillard) такође су међу ауторима чији рад је био кључно полазиште за нове теоретизације фотографије. Поред осталих, посебно значајне текстове о фотографији написали су филозофи Стенли Кавел (Stanley Cavell) и Хјубер Дамиш (Hubert Damisch), односно теоретичари филма Андре Базен (André Bazin) и Питер Волен (Peter Wollen).²⁶ Семиотичар, критичар и филозоф Ролан Барт (Roland Barthes), чији први текстови о фотографији су били објављени средином педесетих година, вероватно је најутицајнији теоретичар фотографије.²⁷ У својим бројним књигама и

²⁴ Peter Osborne (ed.), *Conceptual Art*, Phaidon, London, 2002; Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven, 2009, 1-4, 335-347; Diarmuid Costello, Margaret Iversen (eds.), *Photography after Conceptual Art*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010; Douglas Nickel, *The Social History of Photography* in: Pasternak (ed.), *The Handbook of Photography Studies*, 43-44; David Company, *Survey*, in: Company (ed.), *Art and Photography*, 14-15.

²⁵ Melissa Miles, *The Eye-Witness of Humanity: Changing Approaches to Photography's Relationship to Society and Culture*, in: Pasternak (ed.), *The Handbook of Photography Studies*, 59-60.

²⁶ André Bazin, *The Ontology of Photographic Image*, in: Allan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Letee's Island Books, New Haven, 1980, 237-244; Hubert Damisch, *Notes for a Phenomenology of the Photographic Image*, in: Ibid., 287-290; Peter Wollen, *Fire and Ice* [1989], in Company (ed.), *Art and Photography*, 218-220; Stanley Cavell, *Sights and Sound*, [1971], in Ibid., 224-227.

²⁷ Rolan Bart, *Mitologije* (prev. Andrija Filipović, Olja Petronić), Karpos, Loznica, 2019; Roland Barthes, *Image-Music-Text*, Hill and Wang, New York, 1977.

есејима критичар и писац Џон Берџер (John Berger) и критичарка и књижевница Сузан Зонтаг (Susan Sontag) често су писали о фотографији, почев од Берџерове књиге *Ways of Seeing* из 1972. године и шест есеја о фотографији Зонтаг који су представљени заједно 1977. године у њеној утицајној књизи *On Photography*.²⁸ У ово време објављени су бројеви уметничких часописа *Flash Art*, *Studio International*, *Artforum* и *October* тематски посвећени питањима фотографије.²⁹ Зборник значајних текстова о фотографији, оригинално објављених у периоду од 1839. до 1974. године, приредио је амерички историчар Алан Трахтенберг (Alan Trachtenberg) 1980. године.³⁰ Исте године објављена је Бартова књига *La chambre claire: note sur la photographie* која ће, током наредних деценија, постати појединачно најутицајнији текст теорије фотографије. Иако је Барт овде номинално реализовао феноменолошки осврт на природу овог медија кроз размишљање о појединим фотографијама, ово издање било је његов дефинитивни постструктуралистички текст чије амбивалентно појмовно и идејно богатство остаје инспиративно за многобројне интерпретације.³¹ Током 1981. године објављено је обимно издање америчке историчарке уметности Вики Голдберг (Vicki Goldberg) *Photography in Print* у коме је, слично Трахтенберговој књизи, представљен избор од 74 историјска и савремена текста о фотографији објављена у периоду од 1835. до 1978. године.³² Годину дана касније, из штампе је изашла и књига *Thinking Photography*, коју је приредио британски уметник и теоретичар Виктор Бургин (Victor Burgin) – пионерско издање специфично конципирано као зборник, углавном савремених, текстова критичке теорије.³³ Поред три Бургинова есеја, у књизи су објављени и текстови Бењамина и Умберта Ека (Umberto Eco), Алана Секуле (Alan Sekula) и Сајмона Ватнија (Simon Watney). Осим Бењаминовог и Ековог, текстови су у основи били радикална критичка читања историјских фотографија, односно дотадашњих модернистичких модела теоретизација фотографије конципираних, поред осталог, под утицајем марксистичке, семиотичке и психоаналитичке теорије. Бургинова књига била је део централног догађаја новоустановљеног критичког дискурса о фотографији, у великој мери оствареног у текстовима Розалинд Краус (Rosalind Krauss), Ебигејл Соломон-Годо (Abigail Solomon-Godeau), Марте Рослер (Martha Rosler), Џона Тага (John Tagg), Кристофера Филипса (Christopher Philips), Дагласа Кримпа (Douglas Crimp), Секуле, Бургина и других ауторки и аутора. Ова критика била је пре свега усмерена на деконструкцију до тада реализоване институционализације фотографије, односно модернистичког фотографског канона и формалистичке рецепције фотографије као медија са специфичним естетским карактеристикама, чије вредности се, стицајем околности, уклапају у тржишни систем

²⁸ John Berger, *Ways of Seeing*, BBC/Penguin, London, 1972; Džon Berdžer, *Načini gledanja* (prev. Slavica Miletić), Fabrika knjiga, Beograd, 2019. Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977. Књига је објављена у Југославији као: Susan Sontag, *O fotografiji* (prev. Filip Filipović), Radionica SIC, Beograd, 1982.

²⁹ Flash Art International, February-March 1975, Studio International, July-August 1975; Artforum 15:1, September, 1976; October, 5, Summer, 1978; Видети и: David Company, *Survey*, in: Company (ed.), *Art and Photography*, 19.

³⁰ Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*.

³¹ Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinema, Gallimard Seuil, Paris, 1980. Текст књиге први пут је објављен на српском језику у наставцима у часопису Дело. Rolan Bart, *Svetla komora, zapis o fotografiji* (prev. Mirko Radojičić), Delo, XXVII, 9, 1981 и Delo, XXVII, 10, 1981. Овај превод касније је објављен као књига: Rolan Bart, *Svetla komora, nota o fotografiji* (prev. Mirko Radojičić), Rad, Beograd, 1993, друго издање 2004. Други објављени превод је: Rolan Bart, *Svetla komora, nota o fotografiji* (prev. Slavica Miletić), KCB, Beograd, 2011. Енглески превод књиге објављен је 1981. године: Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (trans. Richard Howard), Hill and Wang, New York, 1981. О великом утицају овог издања видети нпр.: Geoffrey Batchen, *Palinode*, in: Geoffrey Batchen (ed.), *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, The MIT Press, Cambridge, 2011, 19-21.

³² Vicki Goldberg (ed.), *Photography in Print*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1981.

³³ Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan, London, 1982; Viktor Bergin (ur.), *Promišljanje fotografije* (prev. Slavica Miletić), KCB, Beograd, 2016.

савременог света уметности.³⁴ Без обзира на донекле различита теоријска полазишта и теме којима су се бавили, оно што повезује све ове ауторке и ауторе била је, више или мање аргументовна, критика кустоске модернистичке праксе отелотворене у програму утицајног Одељења за фотографију Музеја модерне уметности у Њујорку. Иако је и рад других кустоса попут Бомона Њухола, Едварда Стајкена (Edward Steichen) и Питера Галасија (Peter Galassi) био предмет ове критике, она је најчешће била фокусирана на деловање историчара уметности Џона Шарковског. Шарковски је био утицајни директор Одељења за фотографију у периоду од 1962. до 1991. године, током кога је, кроз велики број изложби, текстова и аквизиција, експлицирао сопствено разумевање фотографије, својеврсну радикално-формалистичку теорију фотографије насталу под посредним утицајем рада Њухола, али и историчара уметности Клемента Гринберга (Clement Greenberg), Џона Кувенховена (John Kouwenhoven), Џорџа Кублера (George Kubler) и архитекте Луиса Саливена (Louis Sullivan). У контексту нове критике, позиција Шарковског била је априори проблематична, јер је током 30 година он био најутуцајнији кустос, мушкарац, на челу одељења институције која је била епитом доминантне каснокапиталистичке идеологије у центру западњачке елитне културе. Ипак, без обзира на његове донекле конзервативне ставове, кустоски рад Шарковског био је парадигматичан због диференцирања различитих нивоа односа фотографије и уметности, односно због системског померања фокуса са ранијих сентименталних, илустративних, хуманистичких, поетских и визуелно атрактивних одредница фотографије као уметничке дисциплине ка неконвенционалним, критичким и интелектуалним аспектима њене употребе, у оквиру којих форма није схваћена као самодовољна категорија, већ као амбивалентни носилац значења.³⁵

Историчар и теоретичар фотографије Џефри Бачен (Geoffrey Batchen) у својој књизи *Burning with Desire: The Conception of Photography* представио је 1997. године ново читање сложених околности открића фотографије, у оквиру које је интерпретирао постмодернистичку критику формалистичке историзације фотографије.³⁶ Бачен је идентификовао низ неочекиваних сличности и поклапања у овој поларизованој дискусији у којој су поједностављени односи форме и историје, односно бића и идентитета фотографије. „Формалисти, наводно највише заокупљени есенцијом фотографског, граде основе ове есенције на историји (оној која лежи изван фотографског рама). Истовремено, постмодернисти, наводно противни сваком тражењу суштине, покушавају да идентификују фотографске епистемологије и естетике које су *фундаменталне, есенцијалне и природне* (које

³⁴ Кључне издања постмодернистичке теорије фотографије су: Allan Sekula, *Photography Against The Grain, Essays and Photo Works, 1973-1983*, The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1984; John Tagg, *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories*, Macmillan, London, 1988; Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institution and Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991. Вероватно најбољи зборник постмодернистичке теорије фотографије је: Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*.

³⁵ Шарковски је у кроз своје утицајне изложбе *The Photographer's Eye* (1966), *New Documents* (1967), *From the Picture Press* (1973), *William Eggleston's Guide* (1976), *Atget* (1981-1985), *New Photography* (1985), *Photography until Now* (1989) и друге, направио радикални помак у смислу разумевања уметничких потенцијала фотографије. Уместо до тада у великој мери уобичајене формалистичке допадљивости, хуманистичке патетике и атракције егзотичних решења, он је промовисао опусе у којима је однос форме и садржаја, односно изгледа и репрезентације, начелно остајао у отвореном динамичном флуксу у оквиру кога значење није било ограничено конвенцијама и очекивањима. Видети: Quentin Bajac, *Contemporary Photography at MoMA*, in: Bajac, Gallun et al. (eds.), *Photography at MoMA 1960-Now*, 11-14; Sarah Hermanson Meister, *New Documents and Beyond*, in: Ibid, 20-23. Видети и: Mihailo Vasiljević, *Dva ili više paradoksa: fotografija i Džon Šarkovski* [neobjavljena master teza], Univerzitet umetnosti, Beograd, 2009.

³⁶ Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, 1997.

су претпостављено иманентне свакој појединачној фотографији).³⁷ Иако је у постмодернистичкој критици оспорена јединственост идентитета фотографије, у овим текстовима и даље доминира проблематична дихотомија, у оквиру које фотографија и даље има суштину, али она није лоцирана у претпостављеној формалистичкој непроменљивости природе медија, већ у променљивости културе. Бачен сматра да је уместо реторике уметности наспрам реторике политике, односно тражења суштине наспрам њеног проналажења у контексту, потребно превазилажење ових позиција и враћање на прецизно разматрање околности открића фотографије, које је он препознао као изненађујуће динамично поље у оквиру кога је сва концептуална, политичка и историјска комплексност феномена фотографије постала видљива.³⁸

Поред Баченових књига, све бројнија издања теорије фотографије, поред многих других, укључују: књиге *The Engine of Visualisation* филозофа Патрика Мејнарда (Patrick Maynard), *Spectral Evidence* теоретичара Улриха Баера (Ulrich Baer), издања *The Civil Contract of Photography* и *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* теоретичарке Аријеле Азојулеј (Ariella Azoulay), обимно контроверзно истраживање историчара уметности Мајкла Фрида (Michael Fried) *Why Photography Matters as Art as Never Before?*, књиге *The Miracle of Analogy* утицајне историчарке уметности Каје Силверман (Kaja Silverman) и *Photography and the Art of Chance* историчара фотографије Робина Келсија (Robin Kelsey).³⁹ Академски часописи *History of Photography* (1977-), *Photographies* (2008-) и *Photography and Culture* (2008-), едиције књига *Critical Photography* Универзитета у Чикагу и *Routledge History of Photography* издавача Taylor and Francis, као и скорашњи зборници великог обима – *The Handbook of Photography Studies* и *A Companion to Photography*, говоре о све већем интересовању и убрзаном померању граница истраживања раличитих поља фотографије.⁴⁰

Иако се не може говорити о постојању дефинисаног научног дискурса о фотографији у Србији током друге половине XX века, постојали су вредни институционални и издавачки искораци. Уз друге појединачне активности, историографски подухвати Мирослава Александрића, Радмиле Антић, Бранибора Дебељковића, Горана Малића, Јелене Матић, Предрага Михајловића, Миодрага Ђорђевића, Дивне Ђурић-Замоло, Саве Степанова, Миланке Тодић, Дарка Ћирића, као и објављивање текстова Лазара Трифуновића и превода појединих есеја и књига, попут Бартове студије, књига Сузан Зонтаг, Валтера Бењамина, Џона Берцера,

³⁷ Оригинални цитат: "The formalists, supposedly concerned primarily with the essence of the photographic, find themselves building the foundation of this essence on history (on that which lies outside the photographic frame). Meanwhile, the postmodernists, supposedly opposed to any search for essence, find themselves seeking to identify photographic epistemologies and aesthetics that are *fundamental*, *essential*, and *intrinsic* (and so presumably internal to each and every photograph." Исто, 20.

³⁸ Исто, 12, 20, 202.

³⁹ Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, The MIT Press, Cambridge, 2002; Geoffrey Batchen, *Negative/Positive, A History of Photography*, Routledge, London, 2020; Patrick Maynard, *The Engine of Visualisation: Thinking through Photography*, Cornell University Press, Ithaca, 1997; Ulrich Baer, *Spectral Evidence: Photography and Trauma*, The MIT Press, Cambridge, 2002; Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York, 2008; Ariella Azoulay, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, Verso, London, 2012; Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before?*; Kaja Silverman, *The Miracle of Analogy: The History of Photography, Part I*, Stanford University Press, Stanford, 2015; Robin Kelsey, *Photography and the Art of Chance*, Belknap, Harvard University Press, Cambridge, 2015.

⁴⁰ *History of Photography Journal*, Taylor and Francis, <https://www.tandfonline.com/toc/thph20/current>, pr. 01. 2025; *Photographies Journal*, Taylor and Francis, <https://www.tandfonline.com/journals/rpho20>, pr. 01. 2025; *Photography and Culture Journal*, Taylor and Francis, <https://www.tandfonline.com/journals/rfpc20>, pr. 01. 2025; *Critical Photography Series*, University Press of Chicago, <https://press.uchicago.edu/ucp/books/series/IB-CP.html>, pr. 01. 2025; *Routledge History of Photography Series*, <https://www.routledge.com/Routledge-History-of-Photography/book-series/RHOP>, pr. 01. 2025; Pasternak (ed.), *The Handbook of Photography Studies*; Bull (ed.), *A Companion to Photography*.

Вилема Флусера (Willem Flusser), зборника Лиз Велс (Liz Wells) и Виктора Бургина, приређивање 66. броја часописа *Уметност* посвећеног фотографији, уз низ изложби чији кустоси су били Јеша Денегри, Славко Тимотијевић и Милан Алексић, остају значајни кораци институционализације фотографије у Србији.⁴¹

1.5. Аматеризам: појам и значење

Супротно данашњем значењу појма *аматеризам*, које је најчешће синонимно са непрофесионалном, нестручном и невештом активношћу, овај израз дуго је имао позитивну конотацију. У периоду од ренесансе до XVIII века аматерска делатност укључивала је најразличитије послове којима се су малобројни привилеговани људи бавили вођени сопственим жељама и љубављу (лат. *amare*) без материјалног интереса и практичне потребе. Аматерска активност имала је врло специфичну класну и симболичку вредност као израз господске привилегије неограниченог слободног времена и новца, односно племенитог рада без потребе за зарадом, такмичењем и успехом. Поред тога, значајан аспект аматеризма био је у вези са наглашено високим вредносним аспектом предузетог рада, који није могао бити задовољен само испробавањем и почетним трудом, већ је захтевао извршност. Аматерски послови за жене и мушкарце укључивали су бројне практичне, уметничке и научне задатке и послове. Широк опсег мушког аматеризма обухватао је различите дисциплине – од земљорадње, преко научних открића до вођења путничког дневника, док су женска аматерска достигнућа, поред осталог, била и свирање клавира, познавање страних језика и управљање сеоским газдинством.⁴² Као и у случају појма *аматер*, и изрази *виртуоз* (лат. *virtuosus* – пун врлина) и *дилетант* (ит. *dilettare* – усхићење) такође су у великој мери променили значење. У XVII веку израз *виртуоз* односио се на аристократе који су, поред осталог, били врсни познаваоци или пасионирани колекционари старина, уметнина, природних или културних артефаката попут минерала, металног новца, шкољки и медаља. Слично виртуозима, дилетанти XVIII века били су имућни појединци који су се безинтересно одушевљавали знањем и уметношћу и често су колекционирали уметничка дела.⁴³ Добра репутација дилетаната трајала је до средине XIX века, када је Артур Шопенхауер (Arthur Schopenhauer)

⁴¹ Lazar Trifunović, *Fotografija između slikarstva i filma*, u: Lazar Trifunović, Dragan Bulatović (ur.), *Studije, ogledi, kritike*, 4, MSU, Beograd, 1990, 163-166; Lazar Trifunović, *Likovne osnove i osobenosti fotografije*, u: Isto, 167-172; Walter Benjamin, *Esej* (prev. M. Tabaković), Nolit, Beograd, 1974; Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti* (prev. J. Aćin), KCB, Beograd, 2007; Susan Sontag, *Eseji o fotografiji*; Zontag, *O fotografiji*; Bart, *Svetla komora, nota o fotografiji*; Vilem Fluser, *Za filozofiju fotografije* (prev. T. Tubić), KCB, Beograd, 2005; Liz Vels (ur.), *Fotografija: Kritički uvod* (prev. K. Radović, P. Miklošević Mur), Clio, Beograd, 2006; Burgin (ur.), *Promišljanje fotografije*; *Umetnost*, XV, 66, 1979; Radoslav Putar, (ur.), *Nova fotografija 1: Vidici i usmerenja* [k], Razstavni salon Rotovž, Maribor, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1973, Сл. XXXIX; Biljana Tomić, Ješa Denegri, M. Bašičević (ur.), *Nova fotografija 2: Fotografija kao umetnost* [k], Centar za fotografiju, film i tv, Galerija grada Zagreba, MSU, Beograd, Razstavni salon Rotovž, Maribor, 1976; Dimitrije Bašičević (ur.), *Nova fotografija 3* [k], Centar za fotografiju i film, Zagreb, 1980; Sava Stepanov (ur.), Ješa Denegri i dr. (t), *Nova fotografija 4: Fotografija osamdesetih*, Foto-galerija FKK Branko Bajić, Novi Sad, MSU, Beograd, 1984; Tomislav Peternek, Slavko Timotijević (ur.), *Tomislav Peternek: Fotografije*, SKC, Beograd, 1984; Slavko Timotijević, Tone Stojko, William Messer (ur.) *Neki aspekti savremene jugoslovenske fotografije* [k], SKC, Beograd, 1983; Barry Perlus (ed.), Milan Aleksić, Slavko Timotijević (t), *Contemporary Yugoslav Photography* [catalogue], The John Hartell Gallery, Cornell University, Ithaca, 1989.

⁴² Steven Knott, *Amateur Craft: History and Theory*, Bloomsbury Academic, London, 2015, XIII.

⁴³ Marjorie Garber, *Academic Instincts*, Princeton University Press, Princeton, 2001, 14.

закључио како су највећа достигнућа увек била резултат дилетантског, а не плаћеног рада.⁴⁴

Појмови *аматер* и *дилетант* постепено су губили позитивно значење и до краја XIX века у великој мери добили су погрдан призив.⁴⁵ Са индустријском револуцијом појавио се нов однос технологије, рада и свакодневног живота, који је подразумевао ново капиталистичко уређење у оквиру кога је био промењен статус лежерног господског бављења науком, филозофијом и уметношћу. Аматер и дилетант постали су погрдне супротности знању и искуству професионалаца чији је друштвени статус сада био установљен као нова стабилна вредност у време све бржег и ефикаснијег мењања друштвених односа, као и новог вредновања тзв. средњокласних вредности. С друге стране, у новим околностима индустријализације, материјали и алати, као и водичи и приручници, постали су масовно произвођена роба и били су приступачни и много већи број људи могао је да се опроба у аматерским подухватима. Са убрзаним развојем индустрије и пратећом професионализацијом, аристократска доколица и непродуктивна потрага за знањем више нису биле врлине. Аматеризам је сада био много шире и разноликије поље и на место некадашњих естета, ерудита и привилегованих виртоуза, који су радили без новчане накнаде, дошли су плаћени стручњаци чије каријере и успех су зависили од континуираног стицања знања и искуства и систематског усавршавања способности. Аматерска пракса је на тај начин постала својеврсна супротност диференцираном, професионалном раду и више није имала везе са идеалима попут научне радозналости и безинтересне жеље за стицањем знања. С друге стране, захваљујући аматерској активности, све већи број људи могао је да ужива у различитим подухватима јер су у време слободно од професионалног рада могли да опонашају своје аристократске претходнике, али сада са продуктивношћу и прагматичношћу које су постале основе средњокласног менталитета.⁴⁶

Међутим, аутор утицајног истраживања о аматеризму и различитим моделима коришћења слободног времена, социолог Роберт Стебинс (Robert Stebbins), сматра да је данашња дихотомија аматер/професионалац једносмерна и проблематична. Када се примени на практичне околности, оваква подела често не одговара реалности јер савремени професионалци и аматери деле многе особине. Због тога Стебинс предлаже померање теоријског гледишта ка широј дефиницији аматера као једног од три елемента у систему који укључује и широко схваћену категорију публике. Стебинс у публику сврстава клијенте, групе људи са истим интересовањима и људе које услужују професионалци или аматери.⁴⁷ Он види модерни аматеризам као делатност која је некада била везана за доколицу и игру али која је,

⁴⁴ Arthur Schopenhauer, *Parerga and Paralipomena*, vol. 2 (trans. by E. E. J. Payne), Clarendon, Oxford, 2000, 481, цитирано у: Knott, *Amateur Craft: History and Theory*, XIII.

⁴⁵ Однос према аматеризму у великој мери био је промењен до краја XIX века. Нпр. утицајни енглески критичар и историчар уметности Џон Раскин (John Ruskin) 1886. године описао је песника Семјуела Роџерса (Samuel Rogers) као „пуког дилетанта”. John Ruskin, *Praeterita Vol. I*, George Allen, London, 1886, 226, делимично цитирано у: Garber, *Academic Instincts*, 14.

⁴⁶ Knott, *Amateur Craft: History and Theory*, 13-14. Још један пример велике промене која се десила у поимању вредности аматеризма јесте случај утицајног харвардског професора Чарлса Нортон (Charles Norton) који је пре формалне професуре био аматер-интелектуалац у традиционалном смислу. Нортон се активно бавио политичком теоријом и био је есејиста, бизнисмен, стручњак за Дантеа (Dante), као и члан бројних клубова и удружења. Међутим, задовољство у ерудицији, широка интересовања и само-образовање претворили су се у жељу за дефинисаном професионалном позицијом. Када се вратио са путовања по Европи седамдесетих година XIX века, Нортон је упутио писмо свом рођаку, декану Универзитета Харвард, Чарлсу Елиоту (Charles W. Eliot) са молбом да га запосли јер му је сада потребна професија која може да обезбеди његов дефинитивни друштвени статус. Garber, *Academic Instincts*, 16-18.

⁴⁷ Robert A. Stebbins, *Amateurs, Professionals and Serious Leisure*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 1992, 58.

захваљујући вишим стандардима успеха, постала амбициозна непрофесионална активност или чак професија. Он је дефинисао седам карактеристика професионалаца – нестандартизован производ, специјализована техника, осећај идентитета и колегијалности, генерализована културна традиција, институционализовано образовање и компетентност, висок ниво услуга који је важнији од материјалне награде, препознатљивост од стране клијената. Стебинс сматра да је идеална типична дефиниција аматера могућа уз помоћ истих карактеристика у смислу супротне или исте паралелне градације.⁴⁸

Стебинс је дефинисао пет особина присутних у различитој мери и код професионалаца и код аматера: самопоуздање, истрајност, дуготрајна посвећеност, припремљеност и самосвест. Нове друштвене околности у којима је постојала могућност да аматеризам постане професија, овај аутор доводи у везу са потенцијалним избором који сви аматери имају: или ће свој аматерски рад желети да приближе вишем професионалном нивоу, или ће избегавати поређење и остати на уобичајеном, нижем нивоу непрофесионалаца. У првом случају, аматери могу постепено да престану да доживљавају своју активност као забаву у слободно време и уместо тога почну да у њој виде потенцијал за различите трајне бенефиције. Ово подразумева прихватање обавеза и задужења, односно озбиљност и посвећеност раду, уз обавезну дисциплинованост и систематизацију. Прихватањем новог приступа аматери постепено могу да постану *модерни аматери* који зарађују новац од својих непрофесионалних делатности или, у мањем броју случајева, прелазе у праве професионалце и улазе у систем професије.⁴⁹

Према Стебинсу, разлика у нивоу која раздваја професионалну и аматерску активност је оно што чини модерног аматера различитим од његовог претходника, аристократе или центлмена. Питање знања и технике донекле је заједничко и за професионалце и за аматере – обе групе морају довољно често да користе своје знање у пракси како њихове вештине не би биле деградирани. Стебинс сматра да иако је могуће да су аматери додатно мотивисани у смислу посвећености активностима, оне се ретко састоје од чистог задовољства за припаднике обе категорије. Као и професионалцима, и аматерима активности могу да постану досадне и заморне, могу да их фрустрирају, обесхрабре и наљуте, јер усвајање и одржавање знања и вештина увек подразумева напоран рад и непријатну могућност неуспеха. Слично томе, према Стебинсу је неодрживо и друго често присутно становиште у вези са тим да професионалци мање воле свој посао јер су наводно приморани да га реализују такође јер је, поред других разлога, професионални посао најчешће толико захтеван да сама финализација постаје циљ по себи и у задовољству његовог постизања бришу се границе рада и доколице.⁵⁰

Иако често изгледа као једноставна одредница, аматеризам је сложено културно поље у оквиру кога се преплићу категорије друштвеног статуса, задовољства, квалитета, обавезе, рада, забаве, вредности и нивоа. Многи од ових елемената у вези су и са пољем уметничког аматеризма које је најчешће перципирано као мање или веће одступање у односу на главне токове света уметности. Начелно се може рећи да уметност аматера углавном није вреднована и институционализована на исти начин као уметност уметница и уметника, осим ако њен ниво, пре или касније, није препознат као близак нивоу уметности. Радови аматера и аматерки били су углавном изван оквира детаљног разматрања све до прве половине XX века, када је аматерска уметност на различите начине постала препозната као феномен чија неоптерећеност традицијом се у одређеној мери може довести у везу са модернистичким уметничким

⁴⁸ Исто, 26-33.

⁴⁹ Исто, 48-55.

⁵⁰ Исто, 30-33.

истраживањима. Вероватно најпознатији пример оваквог препознавања је случај сликара-аматера Анрија Русоа (Henri Rousseau) чији рад су крајем XIX и почетком XX века бројни авангардни уметници и критичари сматрали значајним. Русо, који је први пут излагао 1886. године, постао је симбол модерног тзв. *примитивног уметника* а вишеструко неистинит мит о њему као једноставном и наивном царинику и данас се у великој мери одржава.⁵¹ О значају Русоовог дела говори и утицај који је оно имало на уметнике као што су Робер Делонеј (Robert Delaunay) и Пабло Пикасо (Pablo Picasso), али и чињеница да је његово име фигурирало у оквиру чувеног дијаграма који је први кустос Музеја модерне уметности Алфред Бар направио 1936. године за каталог утицајне изложбе *Cubism and Abstract Art*.⁵² Исте године, Бар је организовао мање познату изложбу *Fantastic Art, Dada and Surrealism* на којој су уметнички радови, поред осталог, представљени заједно са радовима деце, аматера и психијатријских болесника.⁵³ Изложба је била конципирана са тезом о фантастици као есенцијалном елементу људске природе који превазилази оквире образовања уметника. Без обзира на Барове напоре, ова поставка критикована је као беспотребно улагање музејских ресурса и „прављење култа драгоцености око аматеризма”.⁵⁴

Данас су вероватно најпознатији појмови који се односе на аматерску уметност у вези са великим кустоским пројектом *Art Brut* француског уметника Жана Дибифеа (Jean Dubuffet), односно са свеобухватнијим изразом *аутсајдерска уметност* који је 1972. године увео историчар уметности Роџер Кардинал (Roger Cardinal).⁵⁵ Дибифе, који је био неуморни промотер и колекционар радова уметника аматера, сматрао је да су незнање и одсуство утицаја кључни у стварању сирове уметности у чијој основи је неограничена и слободна експресија. Међутим, његов заштитнички приступ у великој мери био је супротан субверзивном антиуметничком ставу који је неговао, због чега концепт његовог *антимузеја* углавном није остварен.⁵⁶ Донекле слично Дибифеу, Кардинал је израз *аутсајдерска уметност* користио да би описао оно што је сматрао радикалним и оригиналним радовима направљеним изван поља уметничког образовања и преовлађујуће културе.⁵⁷ Иако је аматерски аспект ових пракси у сенци много доминантнијег контекста у коме се настале – здравственог или културног аутсајдерства – он је њихов кључан елемент јер подразумева неприпадање свету уметности у уобичајеном смислу. С друге стране, институционализацијом ових пракси и уклапањем у колекционарски и тржишни систем, у великој мери обесмишљена је њихова изворна рецепција у смислу алтернативне и неконвенционалне праксе. Проблематична дијалектичка структура Дибифеових и Кардиналових концепата данас је јасно видљива и дилеме које је прате најчешће остају нерешиве.⁵⁸ Историчар уметности Глен Адамсон (Glenn Adamson) сматра да је једна од главних особина аматеризма одсуство критичке дистанце, а ако је визуелна уметност од

⁵¹ Nancy Ireson, *Interpreting Henri Rousseau*, Tate, London, 2005, 7-8.

⁵² Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York, 1974, 2.

⁵³ Marci Kwon, *Folk Surrealism* in: Austin Porter, Sandra Zalman (eds.), *Modern in the Making: The MoMA and the Modern Experiment 1929-1949*, Bloomsbury, London, 2020, 23.

⁵⁴ Исто, 25.

⁵⁵ Jean Dubuffet, *Crude Art Preferred to Cultural Art*, in: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory*, Blackwell, Oxford, 2002, 605-608.

⁵⁶ Carine Fol, *From Art Brut to Art without Boundaries*, SKIRA, Milan, 2015, 113.

⁵⁷ David Maclagan, *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*, Reaktion, London, 2009, 33, 35, 69-71, 162-163. Питања о оригиналности, креацији, аутентичности и трансгресији оваквих пракси вероватно су први пут наговештена у књизи немачког психијатра Ханса фон Принцхорна (Hans von Prinzhorn) *Уметност ментално оболелих*. Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Springer, Berlin, 1922.

⁵⁸ Fol, *From Art Brut to Art without Boundaries*, 113.

модернизма утемељена у тражењу самосвести, онда је аматеризам врста креативности која не може да буде интегрисана у овај модел. Адамсон сматра да је најекстремнија верзија оваквог мишљења, концепт *аутсајдерске уметности*, проблематичан као чин пројекције који укључује дубоко конзервативне претпоставке о уметности, али и иманентно непријатељство према самом дискурсу уметности.⁵⁹

Ликовни критичар Ото Бихаљи-Мерин сматрао је да су југословенски сеоски сликари аматери стварали под, најчешће неосвешћеним, утицајем „подземних струја народне уметности” и позитивистички је видео југословенску *уметност наивних* као један од последњих остатака патријархалне традиције у оквиру све брже индустријализације земље.⁶⁰ Међутим, разматрајући крајње политизован однос послератних југословенских власти према умереној либерализацији културе током педесетих година, историчарка уметности Лидија Мереник истакла је да се у то време: „[...] подстичу популизам и аматеризам, чија ће последица бити и доцнија афирмација *наивне* уметности [...]”.⁶¹ Инструментализација *наивне уметности*, која је углавном означавала аматерски рад самоуких сликара, постала је један од великих државних пројеката наменске деполитизације југословенске уметности и културе и имала је врло специфичну појавност у оквиру развијеног поља државно пропагираног организованог фото-аматеризма.

⁵⁹ Glenn Adamson, *Thinking Through Craft*, Bloomsbury Academic, London, 2016, 139.

⁶⁰ Oto Bihalji-Merin, *Modern Primitives: Masters of Naive Painting*, TH, New York, 1961, 109.

⁶¹ Lidija Merenik, *Umetnost i vlast: Srpsko slikarstvo 1945-1968*, Vujičić kolekcija, Filozofski fakultet, Beograd, 2010, 90. Да је наивна уметност била својеврсни државни пројекат у СФР Југославији говори и оснивање Галерије самоуких ликовних уметника, касније Музеја наивне уметности у Светозареву (Јагодини). Видети нпр: Oto Bihalji-Merin, M. Gvozdrenović, S. Raunović, *Umetnost naivnih u Jugoslaviji*, IP Jugoslavija, Beograd, 1959; Аноним. (ур.), *Галерија самоуких ликовних уметника, поводом трогодишњице оснивања* [к], Галерија самоуких ликовних уметника, Светозарево, 1963; Ковиљка Смиљковић, Н. Парађанин и др., *Наивна уметност Србије*, Музеј наивне уметности Југославије, Јагодина, 1993.

2. Организовани фото-аматеризам у Србији 1946-1991.

2.1. Предисторија Савеза фото и кино-аматера Југославије у Србији

2.1.1. Фото-аматеризам: кратак историјски преглед

Пионирски проналасци фотографских поступака Жозефа Нисефора Ниепса (Joseph Nicéphore Niépce) и Вилијама Хенрија Фокса Талбота (William Henry Fox Talbot) могу се видети као резултати аматерског научног истраживања у традиционалном смислу. Међутим, и проналазачи и први корисници фотографске технике, који су често и сами доприносили њеном даљем технолошком усавршавању, радили су у пионирско време када фотографија није била установљена као друштвена и културна појава, када фото-аматеризам није могао да буде препознат као дефинисана супротност стручној, занатској или професионалној категорији.⁶² Прве групе и удружења фото-ентузијаста појавили су се током прве деценије после свечане објаве Дагеровог (Louis-Jacques Mandé Daguerre) поступка дагеротипије 19. августа 1839. године.⁶³ Први период историје фотографије, који историчари углавном везују за раздобље до средине педесетих година XIX века, обележен је продуктивном амбиваленцијом могућих друштвених улога и техничких потенцијала фотографије у контексту подједнако неодређених граница њене употребе у оквиру науке и уметности.⁶⁴ Питања да ли је фотографија уметност или наука, забава или занат, природа или култура – често су постављана у поларизованој атмосфери која је неретко укључивала и критику и одушевљеност. Како је закључила историчарка фотографије Мери Ворнер Мариен: „[...] основне контуре практичних примена фотографије и њена друштвена значења – њен други проналазак – појавили су се после више од петнаест година [од открића]”.⁶⁵ Током овог периода још увек није било познато да ли је фотографија само пролазна технолошка атракција или отелотворење визуелне модерности које ће довести до фундаменталне промене западњачке културе.⁶⁶

Заинтересовани научници, уметници, писци, лекари, адвокати, трговци и други почели су да испробавају и користе нове технике дагеротипије и калотипије убрзо после објављивања детаља ових поступака.⁶⁷ Прва фотографска удружења била су слична другим аматерским клубовима и њихови чланови, који су радили без материјалног интереса, бавили су се оним

⁶² Нпр. историчар фотографије Кевин Мур (Kevin Moore) сматра да су аматери чинили препознатљиво присуство од првих дана фотографије, али да је фотоаматеризам у правом смислу почео осамдесетих година XIX века са проналаском поступка суве плоче и производњом преносивих фото-апарата. Kevin Moore, *Amateur Photography, History*, in: Lenman (Ed.), *The Oxford Companion to the Photograph*, 26-27.

⁶³ Проналазак и објављивање поступка дагеротипије био је пажљиво припремљен културно-политички догађај чији главни режисер је био француски политичар и научник Фарнсоа Араго (Francois Arago). Batchen, *Burning with Desire*, 22-53. У Британији су основани Единбуршки калотипски клуб (Edinburgh Calotype Club) 1843. године, Калотипско друштво (Calotype Society) у Лондону 1847. године, а у Француској Хелиографско друштво (Société héliographique) 1851. године. Michel Frizot, *Automated Drawing: The Truthfulness of the Calotype* in: Frizot (ed.), *A New History of Photography*, 70.

⁶⁴ Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, 23-24.

⁶⁵ "But the basic outlines of photography's uses and social meanings – its second invention – took more than fifteen years to emerge." Исто, 25.

⁶⁶ За свеобухватно читање политичких и културних околности у вези са открићем фотографије видети: Batchen, *Burning with Desire*. О вези између сликарства и открића фотографије видети: Peter Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, МоМА, New York, 1981.

⁶⁷ Исто, 20-21. Прве фотографије у Србији направили су трговац Димитрије Новаковић и уметник Анастас Јовановић. Видети: Тодић, *Историја српске фотографије*, 18, 28-29.

што су сматрали општим техничким и естетским усавршавањем фотографије.⁶⁸ Међутим, иако њихов рад формално може да се одреди као фото-аматерски, њихове напоре пре свега треба разумети у ширем контексту пионирског периода фотографије, односно у оквиру још увек присутне традиције привилегованог аматеризма образованих појединаца. Њихов рад укључивао је неке од првих технички успешних астрономских, медицинских, репортажних, микроскопских, археолошких, путописних и архитектонских фотографија. Ипак, ове научне и фотографске категорије установљене су много касније и прве фотографије често су имале неодређено значење захваљујући, данас често изненађујућој, комбинацији формалних и техничких решења, начина представљања и избора мотива. Нпр. пионирске калотипије које је Анастас Јовановић правио за време свог боравка у Бечу припадале су овом продуктивно неодређеном пољу које је укључивало технику, занат и уметност.⁶⁹

Захваљујући усавршавању старих и изуму нових фотографских поступака, као и појави профитабилних форми техника попут стереофотографије и фотографске посетнице, фотографија је током педесетих година XIX века постала нова врста професије. Установљене су друштвене улоге и фотографска пракса је претворена у занимање која подразумева техничку и пословну специјализацију.⁷⁰ Многи некадашњи фото-аматери, али и људи најразличитијих претходних занимања постали су фотографи-занатлије. Почетком педесетих година XX века у Енглеској је било педесетак професионалних фотографа, а само 10 година касније тај број је повећан чак 40 пута.⁷¹ Иако углавном није била регулисана системом лиценци, еснафа и формалног образовања, фотографија је током шездесетих година XIX века постала делатност великог броја људи са широким спектром способности, пре свега због препознатог комерцијалног потенцијала и малог улагања капитала и знања. Истовремено, фотографија је престала да буде везана за интелектуалну климу научне и уметничке аматерске радозналости из времена њене пионирске употребе.⁷²

Бивши банкар, пасионирани фото-аматер и власник предузећа за производњу фото-материјала, Џорџ Истмен (George Eastman), направио је пословну револуцију 1888. године увођењем на тржиште првог фото-апарата *Kodak*, односно првог затвореног система за масовну употребу фотографије. Потрошачки пакет, захваљујући коме је Истмен постао један од најбогатијих Американаца, подразумевао је куповину новог *Kodak* фото-апарата који је до нових власника стизао напуњен филмом од 100 снимака. Међутим, једноставни фото-апарат и савитљиви филм били су само елементи процеса чија суштинска новина је била у даљинској, професионалној обради материјала, као и пажљиво осмишљеном маркетиншком плану, који је испрва укључивао специјално изабран препознатљив назив *Кодак* и читав низ успешних

⁶⁸ Нпр. Краљевско фотографско друштво (Royal Photographic Society) основано је у Лондону 1853. године са циљем „усавршавања уметности и науке фотографије” кроз међусобно дељење идеја и искустава чланова. John Falconer, Kerry E. Wilder, *Royal Photographic Society*, in: Lenman (ed.), *The Oxford Companion to the Photograph*, 547.

⁶⁹ Радмила Антић (ур.), *Анастас Јовановић: Талботипије и фотографије*, МГБ, Београд, 1986, 11-12.

⁷⁰ Поред осталог, комбинација новог негативског поступка мокре плоче, а затим још употребљивије суве плоче, заједно са усавршавањем позитивског албуминског папира довела је до револуције у употреби фотографије и до појаве све већег броја професионалних фотографа чије потребе је сада подржавала нова индустрија фото-материјала и фото-опreme. Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, 78-81; Szarkowski, *Photography Until Now*, 126-128.

⁷¹ Исто, 79.

⁷² Неки од најпознатијих фото-аматера претходног периода, Роџер Фентон (Roger Fenton), Френсис Бедфорд (Francis Bedford), Гистав Ле Греј (Gustave le Grey), Шарл Негре (Charles Nègre) и многи други, били су међу првим професионалним фотографима. Исто, 76, 79; Ian Jeffrey, *British Photography from Fox Talbot to E. O. Hoppé*, in: I. Jeffrey, D. Mellor, *The Real Thing: An Anthology of British Photographs 1840-1950* [c], Arts Council of Great Britain, London, 1975, 5-17.

рекламних тактика. Истменов Kodak фото-апарат, али и напредна рекламна кампања у оквиру које је кредо „Ви притисните дугме, ми радимо остало” имао централно место, били су део једне од вероватно најуспешнијих пословних стратегија индустријског капитализма с краја XIX века. Када би корисници потрошили свих 100 снимака, послали би фото-апарат заједно са филмом у фабрику у Рочестеру где би га техничари развили, израдили фотографије, напунили апарат новим филмом и послали га назад заједно са успешним фотографијама кружног формата пречника 65 мм. Иако су први модели фото-апарата имали релативно високу цену, Истмен је увођењем сопственог система ослободио фото-аматере захтева техничке обраде материјала и допринео да фотографија постане демократичнији медиј.⁷³ Захваљујући новој врсти тренутног снимка, који је назван *snapshot*, фотографија је постала саставни део приватног и породичног живота, што је била једна од најрадикалнијих промена у смислу њене друштвене употребе и рецепције.⁷⁴

Нови масовни фото-аматеризам, који није био могућ пре појаве Кодак фото-апарата, сада је први пут укључивао жене, мушкарце и децу који су користили фотографију најчешће без уметничких или било каквих других посебних амбиција. Породица и породични ритуали – славља, путовања, портрети рођака, пријатеља, кућних љубимаца, необавезни брзи снимци туристичких и домаћих сцена – постали су саставни део значајно проширеног фото-аматерског речника. У пионирско време масовног фото-аматеризма прављене су фотографије новог, другачијег изгледа, чији аутори и ауторке нису били оптерећени техником и идејама о томе како фотографија треба да изгледа. Ипак, уместо формалне непосредности, врло брзо су завладала стандардизована решења и међусобна сличност највећег броја фотографија које су нови фото-аматери правили постала је њихова главна карактеристика. Истменова компанија је поред реклама објављивала и многобројне приручнике у којима су пропагирана унапред смишљена решења за конвенционално успешне фотографије. С друге стране, захваљујући појави Кодак апарата десетине хиљада људи свуда у свету почели су да праве једноставне, директне и непретенциозне, иако међусобно сличне, фотографије својих свакодневних искустава. Нова масовна фото-аматерска пракса временом је постала свеprisутна и довела је до радикалне промене начина на који су људи доживљавали и памтили сопствена искуства и породичну историју.⁷⁵

Истовремено, током деведесетих година XIX века, многи амбициозни фото-аматери почели су да виде своје уметничке аспирације као супротност не само изразито раширеној занатској пракси портретне фотографије већ и новој појави масовног фото-аматеризма. Може се рећи да је почетак глобалног феномена, који ће касније постати познат као покрет уметничке фотографије или пикторијализам, био везан за реакцију на све присутнију масовну аматерску фотографију и све видљивију и конвенционалнију праксу професионалне фотографије. На формирање новог приступа амбициозних аматера утицале су идеје које су о фотографији имали фотограф Хенри Пич Робинсон (Henry Peach Robinson) и фото-аматер

⁷³ Истменов систем постао је још раширенији увођењем много повољнијег фото-апарата названог *Brownie* 1900. године који је испрва био замишљен као јефтина, али сврсисходна играчка за децу и био напуњен филмом од само шест снимака. Током прве године продато је више од 100.000 примерака. Colin Harding, *Classic Cameras*, Photographers' Institute Press, London, 2009, 78-79.

⁷⁴ Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, 166-167. Tammy S. Gordon, *The Mass Production of Memory: Travel and Personal Archiving in the Age of the Kodak*, University of Massachusetts Press, Amherst, 2020, 25-71.

⁷⁵ Nancy Martha West, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, University of Virginia Press, Charlottesville, 2000; Jean-Claude Gautrand, *Photography on the Spur of the Moment: Instant Impression* in: Frizot (ed.), *A New History of Photography*, 239; Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, 1997, 41-77.

Питер Хенри Емерсон (Peter Henry Emerson). До почетка XX века пикторијализам је постао глобална појава која је обухватала бројне протагонисте, често чланове фото-клубова у оквиру којих су приређивани међународни салони фотографија и објављивани часописи. Поред имитирања конвенција сликарства које је предлагао Робинсон и могућности личног израза о којој је говорио Емерсон, велики утицај на пикторијалну фотографију имале су драматичне и декоративне слике прерафаелита, светлосни и атмосферски ефекти импресионизма, симболистичко коришћење алегорије, али и калотипије Дејвида Хила (David Octavius Hill) и Роберта Адамсона (Robert Adamson) и фотографије Џулије Маргарет Камерон (Julia Margaret Cameron). Пикторијалисти су углавном пажљиво припремали сцене, намештали моделе према установљеним правилима композиције и користили жанровска и тематска решења сликарства. Сведен тонски и валерски опсег и блага неоштрина посебних алтернативних техника као што су гумитипија и платинотипија, омогућавали су да пикторијалне фотографије не изгледају само као производи механичке технологије. Захваљујући високом степену манипулације њихове фотографске слике често су деловале као графике и у великој мери представљале су супротност типичном Кодак снимку, али и детаљним, тонски богатим, оштрим фотографијама фотографа занатлија.⁷⁶

Током деведесетих година XIX века многи пикторијалисти напустили су већа фотографска удружења и учествовали у оснивању нових, елитних и често затворених фото-клубова попут Бечког камера клуба (Vienna Camera Club), лондонског Везаног прстена (Linked Ring), Париског фото-клуба (Photo Club de Paris) и њујоршке Фото-сецесије (Photo-Secession). Многа од ових удружења имала су интернационално чланство, а међусобна сарадња и подршка била су омогућене и кроз гостовања, организацију изложби и објављивање часописа, који су били кључни сегмент деловања пикторијалиста. Ови посвећени фото-аматери најчешће су били имућни и образовани мушкарци из средње класе, остварени као банкарци, лекари, трговци, инжењери, адвокати итд., или су, попут галеристе и кустоса Алфреда Штиглица (Alfred Steiglitz) и издавача Фредерика Холанда Деја (Frederick Holland Day), били материјално обезбеђени и могли да се посвете својим интересовањима у традицији господског аматеризма.⁷⁷ Као што је Мери Ворнер Мариен приметила, пикторијализам је имао карактеристике које се условно могу довести у везу са уметничким авангардним покретима – увео је доминантну визуелну моду и мешао фотографију, графику и сликарство на начин који је антиципирао будућу хибридизацију медија, док су повезивање, дружење и сарадња фото-аматера, у техничком и организационом смислу, били јавно видљиви, донекле слично као и у оквиру уметничких покрета.⁷⁸ Ипак, уместо виталне радикалности авангардног уметничког истраживања, пикторијализам се сводио на ограничену фото-аматерску естетизацију романтичарских норми које су крајем XIX века увелико биле застареле и претворене у конвенције питорескног опонашања уметничких примера, често на граници визуелног кича.⁷⁹

Иако су у оквиру пикторијализма постојале различите групне и индивидуалне

⁷⁶ Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, 170; Hope Kingsley, *Pictorialism* in: Robin Lenman (ed.), *The Oxford Companion to the Photograph*, 500. Када је пикторијализам постао глобално препознатљива појава, фотографи-занатлије почели су да опонашају ефекте фото-аматерске пикторијалне фотографије и примењују их у њиховој портретној пракси.

⁷⁷ Peter C. Bunnell, *Essays on Twentieth-century American Photography*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 1-38; Rosenblum, *A World History of Photography*, 304-320.

⁷⁸ Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, 195.

⁷⁹ У вези са уметничко-аматерским опонашањем: Andrew Ballantyne, *John Ruskin*, Reaktion Books, London, 2015, 58-61. О конвенционалним решењима у сликарству XIX века видети нпр.: Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914.*, IP Jugoslavija, Beograd, 1974.

тенденције и често неуклопиве теоријске поставке, највећи број пажљиво направљених пикторијалних фотографија сводио се на коришћење веома сличних решења у виду озбиљних мушких и сензуалних женских портрета, еротизованих, углавном женских актова, пасторалних пејзажа и сеоских сцена и сентименталних представа младости, старости и мајчинства.⁸⁰ Све бројнији пикторијалисти понављали су неинвентивна мотивска, тематска, жанровска и формална решења и њихове фотографије временом су постајале све предвидљивије представе најчешће без везе са токовима модерности и савременог живота.⁸¹ Џон Шарковски сматра да је, после вишедеценијског ангажовања и улагања сваке врсте, један од најутицајнијих пропагатора пикторијалне фотографије и власник велике колекције ове врсте фотографија, Алфред Штиглиц, постао свестан крајње ограничених потенцијала највећег дела овог материјала.⁸² До тридесетих година пикторијални покрет свео се на нефункционалну мрежу локалних клубова и салона у оквиру којих су одржаване годишње изложбе радова, чији аутори су наставили да, деценију за деценијом, прерађују најразблаженије идеје оригиналних пикторијалиста. „Тривијалност ових радова додатно је смањила репутацију оригинала које су опонашали. Када је Штиглиц одлучио да се ослободи сопствене колекције, она није имала стварну тржишну вредност. Пошто је запретио да ће је уништити, колекција је примљена као поклон у Метрополитен музеју уметности, где и даље постоји – велики споменик идеји која није сасвим успела”.⁸³

Одједи пикторијалних идеја остали су непосредно присутни у периоду до, али и после Другог светског рата, како у раду фото-аматера, тако и смислу фотографске моде коју су током међуратног периода преузели многи фотографи-занатлије. Фото-клубска структура и сарадња биле су кључне за међународни утицај пикторијализма као појаве организоване аматерске фотографске делатности, култивисане у клими умереног елитизма и ентузијазма привилегованих појединаца, углавном мушкараца, који су своје *уметничке фотографије* излагали на изложбама и објављивали у часописима. Тек, премда су захтевне технике у великој мери престале да буду масовно коришћене током друге половине XX века, анахрона начела пикторијалне фотографије остала су на различите начине утицајна у смислу поједностављеног разумевања уметничког потенцијала фотографије.⁸⁴ Иако је пикторијални изглед у највећој мери био замењен уобичајеном оштром, тонски и валерски стандардизованом црно-белом фотографијом, пикторијализам је остао кључни историјски утицај југословенског организованог фото-аматеризма у континуираној потрази за идеалом појединачне *уметничке фотографије* чије значење је сведено на њену ограничену естетизовану форму.

⁸⁰ Видети: Alfred Stieglitz, Pam Roberts (t), *Camera Work: The Complete Photographs*, Taschen, Cologne, 2008.

⁸¹ Warner Marien, 194-196.

⁸² Szarkowski, *Photography until Now*, 172.

⁸³ "The triviality of this work further deflated the reputation of the originals on which it was based. When Stieglitz decided to free himself of his own collection, it had no real market value. After he threatened to destroy it, the collection was accepted as a gift by the Metropolitan Museum of Art, where it remains, a great monument to an idea that did not quite work." Исто. У међувремену тржишна вредност неких фотографија првих пикторијалиста значајно је порасла, па је тако фотографија *The Pond-Moonlight* Едварда Стајкена (Edward Steichen) дуго времена била најскупља фотографија продата за 2.9 милиона долара 2006. године. Roger Tooth, *At \$2.9m, Pond-Moonlight becomes world's most expensive photograph*, Guardian, 15. Feb, 2006, <https://www.theguardian.com/world/2006/feb/15/usa.arts>, pr. 05. 2025. Иако је Шарковски највећи број међусобно сличних пикторијалних фотографија видео као неуверљиве резултате погрешног приступа, он је поједине радове „оригиналних пикторијалиста”, међу којима је био и Стајкен, сматрао ремек-делима овог егзотичног поглавља историје фотографије. Szarkowski, *Photography until Now*, 163.

⁸⁴ Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, 297.

2.1.2. Фото-аматеризам у Србији до 1945. године

Аутор прве историографије фотографије у Србији, Бранибор Дебељковић, установио је да је први период фотографије у Србији обележен недостатком сачуваних фотографских артефаката и да га је могуће донекле реконструисати једино уз помоћ ретких огласа из дневне штампе.⁸⁵ Захваљујући томе што су тзв. путујући фотографи оглашавали свој рад, знамо да су инострани портретисти правили фотографије у својим привременим атељеима у различитим градовима Кнежевине Србије током четрдесетих и педесетих година XIX века.⁸⁶ Ако се изузме по много чему јединствени случај Анастаса Јовановића, историја фотографије у Србији у смислу сачуваних фотографија, према досадашњим сазнањима, почиње тек шездесетих година, када страни и домаћи фотографи отварају десетине сталних фотографских атељеа.⁸⁷ Репрезентативни портрети били су главни разлог за прављење и продају највећег броја фотографија насталих у више или мање уређеним, сталним или привременим атељеима у периоду до краја XIX века.

Крајем осамдесетих година, под утицајем дешавања у Западној Европи, у Србији су почели да фотографишу и први фото-аматери, чији приближан број није познат. С обзиром на то да су међу првим фото-ентузијастима били урбаниста Емилијан Јосимовић, лекар Војислав Суботић, математичар Михаило Петровић, драматург Бранислав Нушић, физичар Ђорђе Станојевић, уметница Надежда Петровић, али и први краљ модерне Србије Милан Обреновић, можемо да закључимо да су они припадали малобројном слоју образованих људи из средње и више класе.⁸⁸ Посредни извори говоре о томе да су током последње деценије XIX века фото-аматери радили у Београду, Крагујевцу, Нишу, Јагодини, Пироту, Ваљево, Ужицу и Костолцу.⁸⁹ Најранији писани траг о фото-аматерској пракси у Србији вероватно је сачуван у писму које је послао Бранислав Нушић 7. јула 1893. године, у коме спомиње набавку фотографског материјала.⁹⁰ Наредне године објављен је Нушићев путопис *Крај обала Охридског језера* илустрован његовим фотографијама, од којих су неке извесно биле изложене на *Првој аматерској изложби фотографија*.⁹¹

У вероватно првом тексту о историји фотографије у Србији објављеном после Другог светског рата, Сава Цветковић закључује: „С обзиром на развијање читавог друштвеног живота, фото-аматерство се у Србији прилично разгранало. [...] Сва још у сукобима, сталном превирању, отимању од заосталости и прошлости и изграђивању новог на рушевинама источњачких остатака, затим искићена нетакнутим лепотама природе, Србија је пружала

⁸⁵ Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 7-10; Тодић, *Историја српске фотографије*, 17-21. И прве фотографије направљене у Србији остају забележене само у писаним изворима; Александар Павловић, *Прво снимање Београда дагеротипијом и Димитрије Новаковић*, у: Гојко Лађевић (ур.), *Зборник Историјског музеја Србије*, 19, 1982, 225-233.

⁸⁶ Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 7-10; Miroslav Aleksandrić, *Fotografi i fotografski ateljei u Srbiji, 1860-1918*, Foto-muzej, Beograd, 2018, 11-13.

⁸⁷ Вероватно је да су поједини фотографи, попут Угљеше Керварића, имали сталне атеље у Србији и током педесетих година, али за сада се први такав атеље везује за фирму Швајцарца Флоријана Гантенбајна (Florian Gantenbein). Исто, 12. Видети и: Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 25-26.

⁸⁸ Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фотосавеза Србије*, 11; Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 36-37; Milanka Todić, *Fotografija i slika*, Cicero, Beograd, 2001, 38-39, 46-48.

⁸⁹ Бранибор Дебељковић, *Сто година од оснивања Клуба фотографских аматера и одржавања Прве изложбе фотографија у Београду*, Издање Душана Дебељковића, ФСС, Београд, 2021, 45-69.

⁹⁰ Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 31 и нап. 77.

⁹¹ Бранислав Нушић, *Са обала Охридског језера: белешке из 1892. године*, Државна штампарија Краљевине Србије, Београд, 1894, цитирано у: Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 31.

обиље материјала за уметничка снимања.”⁹² Прва изложба фотографија, постављена у Србији, била је *Прва аматерска изложба фотографија* отворена у мају 1901. године у простору Грађанске касине у Београду.⁹³ Најаве и прикази ове изложбе, број фотографија, састав жирија, детаљни каталог и додељене награде говоре о пажљиво припремљеном и сасвим јединственом културном догађају у Србији. Данас је изглед једног дела фотографија познат захваљујући њиховим репродукцијама у часопису *Нова искра*, заједно са транскрипцијом говора са отварања изложбе.⁹⁴ Жири за избор фотографија и награде чинили су сликарка Бета Вукановић, архитекта Андра Стевановић, сликар Марко Мурат и археолог и директор Народног музеја Михаило Валтровић, који је отворио изложбу.⁹⁵ Постоји више назнака да је добитник прве награде, хемичар и директор Државне лабораторије Марко Николић био најзаслужнији за њену организацију, као и за иницијативу за оснивање првог Клуба фото-аматера, чија прва скупштина је одржана исте године.⁹⁶ Поред тога што је Николић изложио највећи број фотографија на изложби (183), он је био најамбициознији и у смислу коришћења захтевних пикторијалних техника. Првонаграђена Николићева гумитипија *Мотив са Топчидерске реке I* у потпуности се уклапа у тада актуелне светске пикторијалне тенденције како у техничком, тако и у формалном смислу. Супротност његовим сентименталним пејзажним композицијама биле су непосредне фотографије људи које је изложио дугогодишњи вице-гувернер Народне банке Марко Стојановић. На његовим *снетиот* снимцима познаника и пријатеља, које је фотографисао углавном на улици, могу се препознати многи научници, трговци, уметници, политичари и други актери јавног живота у Србији. Због своје непосредности Стојановићеве фотографије изгледају као модерна варијанта калотипија које је Анастас Јовановић направио у свом атељеу приликом припреме *Споменика Србских*.⁹⁷

Један од првих фото-аматера на аустро-угарској територији Војводине, Имре Фрај, снимео је 1872. године прве познате фотографије Сомбора, а вероватно прва изложба фото-аматера организована је у Суботици 1897. године. У Новом Саду је 1901. године основан први

⁹² S. C., *Prva izložba srpskih fotoamatera*, FG, III, 5, 1950, 94.

⁹³ Сава Цветковић је био аутор првог послератног текста о овој изложби, али Бранибор Дебељковић је велики део свог истраживања историје фотографије посветио овом догађају. Аноним. (ур.), *Списак слика Прве аматерске изложбе 20. V - 3. VI 1901* [к], Државна штампарија Краљевине Србије, Београд, 1901, фототипски објављена у: Дебељковић, *Монографија о Првој изложби аматерске фотографије*, 25-36 и: Дебељковић, *Сто година од оснивања Клуба фотографских аматера и одржавања Прве изложбе фотографија у Београду*, 45-65. Грађанска касина, основана 1869. године, дуго је користила зграду Друштва *Слога*, на углу данашњих улица Кнез Михаилове и Краља Петра и њени културни програми укључивали су предавања, концерте и различите приредбе. На овом месту данас је Задужбина Николе Спасића. Видети: Љубомир Никић, *Аутобиографија Анастаса Јовановића*, Годишњак Музеја града Београда, Књ. III, 1956, нап. 77, 395.

⁹⁴ М. Валтровић, *О фотографији, говор којим је отворена прва аматерска фотографска изложба 20. маја 1901.*, *Нова искра*, III, 6, 1901, 166-169.

⁹⁵ На изложби је учествовало 35 аутора и једна ауторка са укупно 960 фотографија које су највероватније биле контакт копије формата 9x12 цм и 13x18 цм. Дебељковић, *Монографија о Првој изложби аматерске фотографије*, 66-69. У каталогу изложбе наведено је 32 имена, док су преостала три *Географски завод Велике школе*, *Народни музеј* и *Збирка једног аматера*. Једина учесница изложбе била је Анђа Магдаленић, а међу учесницима били су и: Бранислав Нушић, Војислав Стевановић, Живан Грбић, Војислав Суботић, Исак Леви, Тома М. Леко, Таса Ивковић, Војислав Јовановић, Ђура Животић, Ђорђе Исакковић, Стефан Јовановић, Михаило Живковић и други.

⁹⁶ Дебељковић сматра да је Николић највероватније био главни пропагатор фото-аматеризма у Београду. Он цитира и чланак поводом Николићеве смрти који је објављен у часопису *Фотографски преглед* 1911. године у коме се помиње Николићева заслуга за идеју оснивања Клуба фото-аматера. Исто, 26.

⁹⁷ Бранибор Дебељковић, *Београд и Београђани крајем 19. века виђени оком Марка Стојановића*, Издање Душана Дебељковића, Београд, 2009, 18; Антић (ур.), *Анастас Јовановић: Талботипије и фотографије*; Дебељковић, *Стара српска фотографија*, 15-22; Тодић, *Историја српске фотографије*, 30-37.

војвођански фото-клуб а после њега отворени су и клубови у Сомбору (1904), Белој Цркви (1920) и Вршцу (1923).⁹⁸ У Крагујевцу су официри Милоје Васић и Жика Марковић основали Клуб фотографа-аматера 1904. године, а крагујевачки фото-ентузијаста Љуба Петковић, Светозар Николић-Шоша, Чедомиљ Павловић-Бојацић и други домишљато су фотографисали приватни живот, као и свакодневна, свечана и ратна дешавања, без наглашених уметничких аспирација.⁹⁹ Фотографије Васића и познатих научника Јована Цвијића и Ђорђа Станојевића биле су изложене у оквиру фотографске секције велике, углавном привредне, *Изложбе балканских земаља* у Лондону 1907. године.¹⁰⁰

Неки од крагујевачких фото-аматера учествовали су на *Првој изложби фотографија* Српског географског друштва у Београду одржаној 1911. године. Управа Географског друштва, које је основано годину дана раније, организовала је ову изложбу са циљем популаризације тзв. српских земаља али и прављења архиве најуспешнијих фотографија из свих крајева земље. Конкурс објављен у штампи охрабривао је заинтересоване да се пријаве за излагање, а постојао је и такмичарски програм са скромним новчаним наградама. На изложби су учествовали фото-аматери – професори, официри, чиновници, научници – као и фотографи-занатлије. Нагласак организатора био је на географски што прецизнијим снимцима, али и одговарајућој форми и опреми фотографија.¹⁰¹ Друга и последња фотографска изложба Српског географског друштва била је успешније организована, са више аутора и већим бројем фотографија и одржана је годину дана после прве – током априла 1912. године. На изложби су поново излагали углавном фото-аматери, али и мањи број професионалних фотографа, а у односу на претходну имала је наглашеније међународни карактер.¹⁰²

Лекар Александар Костић, заједно са двадесетак других угледних фото-ентузијаста, основао је елитни Београдски фото-клуб у децембру 1928. године. Амбициозно замишљени циљеви клуба, дефинисани у 11 тачака, обухватили су све од „унапређивања фотографије у свима правцима њене културне примене”, преко потпомагања туризма, до „заснивања музеја”.¹⁰³ Током септембра 1929. године отворена је прва изложба овог удружења у згради

⁹⁸ Aleksandar Tasić, *Fotoistorika Ravangrada*, Udruženje foto-kino amatera, Sombor, 1981, 12-13; Raffai Judit, *Komponovane fotografije, Subotički fotografi od 1860. do 1941. godine*, Градски музеј, Суботица, 2014, 55; Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 12; Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 44, 45-46.

⁹⁹ Исто, 37 и нап. 14; Предраг Михајловић, Миломир Минић, *Споменар 1904-1914: Снимци крагујевачких аматера*, Народни музеј, Крагујевац, 1996, 5-6; Branibor Debeljković, [Uvodni tekst] у: Milomir Minić, Predrag Mihajlović, *Kragujevac 1900-1904. na fotografijama fotoamatera Svetozara Nikolića-Šošića i Čedomilja Pavlovića-Bojadžića* [k], Narodni muzej Kragujevac, Istorijски архив Шумадије, FKK Kragujevac, Kragujevac, 1986, n. p.

¹⁰⁰ На изложби је приказано 99 стаклених слајдова у боји, вероватно из Станојевићеве књиге *Србија у сликама*, као и Цвијићеви „предели, споменици и зграде”. Ова изложба често се назива *Балканска изложба*. Anonim. (ed.), *The Balkan States Exhibition, Official Programme, Earl's Court*, London Exhibitions, London, 1907, 33.

¹⁰¹ П. Вујевић, *Прва фотографска изложба Српског географског друштва*, Нова искра, X, јануар 1911, 93-95. Светозар Николић-Шоша и Љуба Петковића из Крагујевца учествовали су на изложби одржаној 19. и 20. фебруара 1911. године у слушаоници универзитетског Географског завода у Београду. Учествовало је укупно 15 аутора, углавном фото-аматера, и изложено је око 450 фотографија.

¹⁰² Члан друштва Павле Вујевић у тексту о изложби објашњава околности и циљеве изложбе и залаже се за високе стандарде свих детаља приликом излагања фотографија. П. Вујевић, *Друга фотографска изложба Српског географског друштва*, I, 1, 1912, 146-151. Изложба је одржана у сали Друге београдске гимназије, трајала је седам дана и у оквиру ње излагало је 23 аутора са око 550 фотографија.

¹⁰³ Међу оснивачима били су и Станислав Краков, Риста Марјановић, Сретен Обрадовић и Александар Шафрански, а међу члановима и прва професионална фотографкиња у Србији – Мара Росандић. Наменске просторије клуба са лабораторијом биле су на адреси Обилићев венац 36. А. К., *Оснивање Београдског фото-клуба*, Природа и наука, II, 1, 1929, 2; Аноним., *Вести из Београдског фото-клуба*, Природа и наука, II, 6, 1929, 24.

Универзитета у Београду, на којој су фотографије биле подељене у пет група: уметничке, научне, историјско-географске, техничко-индустријске и авионске фотографије. Иако је изложбу оценио позитивно, критичар Милан Богдановић сматрао је да су чланови Клуба, као и њихови гости из Сомбора, били склони углавном анахроној и шаблонизованој пикторијалној фотографији.¹⁰⁴ Без обзира на велике планове и обезбеђен простор у центру града, чланови Београдског фото-клуба престали су да организују изложбе после друге, мање успешне, поставке одржане у Београду 1931. године.¹⁰⁵

Чланови Српског планинарског друштва који су се аматерски бавили фотографијом основали су Фото-секцију овог удружења 1931. године коју су водили фото-аматери Ратко Стефановић и Петар Костић.¹⁰⁶ Њени чланови приредили су 1936. године *Велику изложбу југословенске аматерске фотографије* која је одржана од 2. до 12. фебруара у Павиљону *Цвијета Зузорић* у Београду под покровитељством краљице Марије Карађорђевић. На изложби је учествовало 79 аутора са преко 380 фотографија. Изложене фотографије биле су подељене на четири категорије: уметничке фотографије, аматерски радови, туристичке фотографије и професионалне туристичке фотографије.¹⁰⁷ После *Друге изложбе југословенске аматерске фотографије* одржане на Београдском сајму током априла 1939. године, Бранибор Дебељковић, Војислав Маринковић, Аркадије Столипин, Зоран Јановић, Самуило Мешулам и други чланови Фото-секције, чије је интересовање за фотографију превазилазило ограничења планинарских мотива, основали су нови Клуб фото-аматера *Београд*.¹⁰⁸ Главни модел за оснивање овог клуба био је успешни Фото-клуб *Загреб*, чији су чланови Дебељковић и Маринковић претходно били, а у оквиру кога су неговани деривати пикторијалне фотографије. Иако су због почетка рата чланови новог београдског фото-клуба имали краткотрајну заједничку активност, она остаје значајна због своје двоструко пионирске улоге. Први пут у Србији основано је удружење чији рад је конципиран по директном узору, преко загребачког удружења, на многобројне европске клубове осниване крајем XIX и почетком XX века у традицији промовисања фотографије као аматерске уметности.¹⁰⁹ Поред тога, Клуб фото-аматера *Београд* био је директна претходница великог послератног Фото-клуба *Београд*, највећег фотографског удружења у оквиру послератног југословенског организованог фото-аматеризма.¹¹⁰

¹⁰⁴ М. Б., *Изложба Београдског фото-клуба*, Српски књижевни гласник, XXVIII, 2, Београд, 1929, 158, цит. у; Тодић, *Историја српске фотографије*, 78 и нап. бр. 1.

¹⁰⁵ М. Б., *Изложба Београдског фото-клуба*, Српски књижевни гласник, XXXII, 6, Београд, 1931, 504.

¹⁰⁶ Debeljković, *Fotografija u Srbiji*, [1970], 7; Малић, *О мотиву и светлости*, 21. Малић наводи да је Фото-секција Српског планинарског друштва основана 1924. године, а да је после периода неактивности поново почела са радом 1931. године. Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 48.

¹⁰⁷ Изложба је била подељена на сегмент уметничке и сегмент пропагандно-туристичке фотографије. Аноним., *Велика изложба југословенске аматерске фотографије, од 2-12 фебруара 1936. год.* [конкурсна пријава], Фото-секција Српског планинарског друштва, Уметнички павиљон, Београд, 1936, 2. Изложба је имала такмичарски програм и два жирија. У жиријима су поред осталих били сликари Иван Радовић, Коста Хакман и Драги Стојановић, вајар Милан Недељковић и архитекте Бранислав Којић и Александар Секулић. Поводом изложбе објављен је значајан текст Радојице Живановића Нојеа *Фотографија и уметност*. Аноним., *Изложба југословенске аматерске фотографије*, Политика, 2. фебруар 1936, 9; Ж. Н., *Фотографија и уметност*, Политика, 10. фебруар 1936, 10; Debeljković, *Fotografija u Srbiji*, [1970], 7; Тодић, *Историја српске фотографије*, 79; Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 50.

¹⁰⁸ Дебељковић, *Аутобиографска хронологија*, у: Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Ретроспектива, 1936-2001*, 140; Малић, *О мотиву и светлости*, 24, 27-28.

¹⁰⁹ Фото-клуб *Загреб*, према чијем раду је конципиран рад Фото-клуба *Београд*, основан је 1892. године и његови чланови неговали су традицију пикторијалне аматерске уметничке фотографије. Видети: Vladko Lozić, *Hrvatski fotoamaterski pokret*, Izdanje autora, Zagreb, 2017, 17, 19.

¹¹⁰ За разлику од Београдског фото-клуба Александра Костића чији чланови су се пре свега занимали за планинарску фотографију и излагали само на две локалне клупске изложбе у Београду, десет чланова Клуба

Први послератни догађај везан за фотографију вероватно је била организација изложбе *Народно-ослободилачка борба 1941-1945: фотографије, документи, штампа* која је укључивала и фотографије фото-аматера. Поставка у тадашњем Народном музеју у Београду, поред фотографија, плаката и докумената, обухватала је војне артефакте, униформе, оружје и експонате штампарске опреме.¹¹¹ У каталогу изложбе, поред парола и цитата Прогласа Централног комитета Комунистичке партије Југославије, репродуковано је 45 изложених фотографија са објашњењима и шест снимака изгледа поставке изложбе. Каталог је помоћу поднаслова делимично подељен на кратке секције о демонстрацијама 27. марта, бомбардовању 6. априла 1941. године, збеговима, ослобођењу Далмације, Загреба, Истре и Словеније, односно поставци изложбе. Аутори изложбе и изложених фотографија нису наведени у каталогу, али су поред осталих објављене фотографије фото-репортера Милана Роглића и фото-аматера Жоржа Скригина, као и фотографије сцена вешања на Теразијама и снимак Стевана Филиповића на вешалима у Ваљевоу. Вероватно је да су аутори већине изложених фотографија били фото-аматери који су били у партизанима. Иако откриће оригиналног каталога у великој мери доприноси сазнањима у вези са овом изложбом, околности њеног отварања остају нејасне. Према сведочењу фото-аматера и правника Милоша Павловића, који је, поред режисера Радоша Новаковића, учествовао у њеној припреми – изложба није била отворена за јавност јер су високи политички функционери непосредно пред отварање неповољно оценили организацију поставке и квалитет фотографија.¹¹² Ова јединствена изложба може се разумети као један од првих великих подухвата пажљиво осмишљеног пропагандног коришћења фотографије у оквиру програма идеолошког васпитања послератне ФНР Југославије.¹¹³

фотоаматера *Београд* већ 1940. године учествовало је на VIII међународној изложби у Загребу где су освојили две награде. Исте године пет чланова овог удружења учествовало је на међународној изложби у Мађарској. Branibor Debeljković, *20 godina od osnivanja FK „Beograd”*, FKR, XIII, 2, 1960, 22; Дебелковић, *Аутобиографска хронологија*, у: Дебелковић и др. (ур.), *Ретроспектива, 1936-2001*, 140-141. Малић, *О мотиву и светлости*, 24-25. У Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић* у Београду током августа 1943. године, под патронатом окупационих власти, отворена је изложба фотографија на којој су поред професионалних фотографа учествовали и фото-аматери Ратко Стефановић, Живадин Симић и Бранибор Дебелковић. Делимично због учешћа на овој изложби фото-репортер Александар Симић осуђен је после рата као сарадник непријатеља. Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2018*, 56, нап. 114. Слично томе, у окупираном Новом Саду 1942. и 1943. године приређено је неколико фото-аматерских изложби на којима су поред аутора из Војводине као што су Геза Барта и Јован Ползовић, учествовали и аутори из Мађарске. Геза Барта, Боривој Миросављевић (ур.), *Геза Барта, фотографије*, Фото-кино и видео савез Војводине, Нови Сад, 1999, 91-93.

¹¹¹ Аноним. (ур.), *1941-1945, Изложба Народно-ослободилачке борбе: фотографије, документи, штампа* [к], Народни музеј, Београд, 1945. У време изложбе Народни музеј био је смештен у просторијама Новог двора у улици Краља Милана у Београду.

¹¹² Горан Малић, *Поново ратним стазама*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, 98 и нап. 51 и 52; Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 57-58; У *Историјату Народог музеја* реализација ова изложба се не помиње; *Историјат музеја*, <http://www.narodnimuzej.rs/o-muzeju/istorijat-muzeja/>, рг. 05. 2025. Могуће је да је релативно обимни каталог изложбе, у оквиру кога су репродуковани снимци поставке а који до сада можда није био познат истраживачима, одштампан пре дефинитивне одлуке о отварању изложбе. О томе да је изложба можда ипак била отворена, говоре и фотографије поставке објављене у каталогу, Аноним. (ур.), *1941-1945, Изложба Народно-ослободилачке борбе*. Видети и: Vojislav Marinković, [Uvodni tekst], у: Miloš Pavlović, Vojislav Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović*, SF, Beograd, 1986, [9].

¹¹³ У вези са улогом фотографије у послератној политичкој пропаганди видети: Тодић, *Фотографија и пропаганда 1945-1958*.

2.1.3. Народна техника

Иако је тенденциозна и илустративна употреба фотографија у штампаним медијима вероватно била друштвено највидљивија врста фотографске репрезентације у ФНР/СФР Југославији, једина институција посвећена фотографији као техничкој и уметничкој дисциплини установљена је у оквиру специфичног поља државно организованог фото-аматеризма. Током априла 1946. године, у Београду, при Централном одбору Фискултурног савеза Југославије основана је Комисија *Техника и спорт*, са циљем окупљања постојећих спортских и техничких организација и стварања масовног покрета за ширење техничке културе у ФНР Југославији.¹¹⁴ Циљеви и начин рада Комисије разматрани су на Трећем конгресу Народне омладине Југославије током маја 1946. године, као и у оквиру саветовања политичких руководилаца Народне армије, а у формирање Комисије био је укључен и Главни одбор јединствених синдиката Југославије. Неколико месеци касније формирано је шест савезних одбора за области ваздухопловства, радио-аматерства, фото-аматерства, аутомобилизма и мотоциклизма, спортског бродарства и љубитеља технике. У периоду од јуна до августа исте године у скоро свим републикама установљене су посебне републичке комисије *Техника и спорт* и обезбеђени су основни материјални и финансијски услови за рад.¹¹⁵ Убрзо су формиране и среске и градске комисије у оквиру којих су створене бројне нове основне организације – друштва, кружоци и групе. До краја 1946. године формирано су иницијативни одбори 50 удружења, као и спортска ваздухопловна друштва, друштва радио-аматера, друштва фото-аматера, друштва љубитеља технике итд. Поред оснивања и развијања ових организација и обучавања њихових кадрова, главни циљеви Комисије *Техника и спорт* били су планирање рада и опремање радионица, лабораторија, полигона, учионица и других радних и образовних простора. Захваљујући планском раду, број чланова друштава готово је утростручен у периоду од краја 1946. до краја 1947. године.¹¹⁶

Почетком 1948. године, мало после доношења Закона о Петогодишњем плану, планирано је оснивање нове организације међу чијим, још шире постављеним, циљевима су били обука стручних кадрова, јачање одбрамбених снага земље и подизање нивоа техничке културе свих слојева становништа. На заједничком састанку представника Централног комитета Комунистичке партије Југославије, Фискултурног савеза Југославије и савезне Комисије *Техника и спорт*, одржаном 28. фебруара 1948. године, одлучено је да ова комисија треба да буде издвојена из Фискултурног савеза и претворена у самосталну масовну организацију. Донета је одлука о томе да одбори посвећени различитим областима треба да буду организовани у појединачне савезе. Поред тога, одлучено је да у фабрикама, школама, задругама, установама и предузећима треба да буду масовно формиране нове основне организације – клубови технике. На основу решења Комунистичке партије и Владе ФНРЈ

¹¹⁴ Stevan Bezdanov, *Tehnička kultura i Narodna tehnika*, Tehnička knjiga, Beograd, 1979, 344-345.

¹¹⁵ Аноним., *Извештај о раду Комисије Техника и спорт* 8. IX 1946, Архив Југославије, 493-1-1946. Безданов наводи да је рад организације од почетка био је подржан знатним средствима и да је већ на првој седници Комисије саопштено је да је председник Јосип Броз Тито одобрио преко 4 500 000 динара за рад на техничком васпитању. Исто, 345. Поред Фискултурног савеза Југославије, у популаризацију Комисије Техника и спорт биле су укључене, и омладинске и синдикатске савезне организације.

¹¹⁶ На Другом савезном саветовању делегата републичких комисија *Техника и спорт*, одржаном 12. јула 1947. године у Београду, донета су два главна закључка о пресудном значају планског рада, али и кључном формирању и одржавању радионица. Број чланова порастао је са 7133 крајем 1946, на 20482 крајем 1947. године. Значајно је порастао и број обучених чланова који је прошао течајеве – са 2212 на 8435. Anonim., *Zaključci sa II saveznog savetovanja, Narodna tehnika, Savez tehničkih društava Jugoslavije*, AJ-493-2-1947; Bezdanov, *Tehnička kultura i Narodna tehnika*, 346-347.

Југославије а у оквиру Прве савезне конференције *Народне технике* одржане месец дана касније, 28. марта 1948. године, усвојена је одлука са Другог конгреса Фискултурног савеза Југославије о издвајању Комисије *Техника и спорт* из овог Савеза и њеном претварању у нову самосталну масовну патриотску организацију *Народна техника*, која је у почетку обједињавала пет појединачних и специјализованих савеза. Утврђени су програм и динамика развоја, а један од првих задатака нове организације био је да се „приступи формирању клубова технике у фабрикама, школама, установама, селима [...] у циљу стварања масовног покрета”.¹¹⁷

Према привременом, а касније званичном Статуту, *Народна техника* основана је као „добровољна, масовна и патриотска организација која својим радом доприноси изградњи социјализма, јачању одбрамбених снага земље и подизању нивоа техничке културе наших народа”.¹¹⁸ У процесу усклађивања са новим оквиром рада и циљевима, раније установљене комисије претворене су у главне, покрајинске, обласне, среске и градске одборе *Народне технике*, док су дотадашњи републикански одбори преименовани у земаљске, а касније републичке одборе. Уместо савезних одбора активних у оквиру Комисије *Техника и спорт*, током 1948. и 1949. године формиран су следећи југословенски савези: Ваздухопловни савез, Аутомобилско-мотоциклически савез, Поморско-бродарски савез, Савез фото-аматера (касније Савез фото и кино-аматера), Савез радио-аматера. Досадашња друштва технике претворена су у масовне клубове технике који су постали јединствене основне организације *Народне технике*.

Сваки савез имао је посебан статут којим је био регулисан рад, унутрашња структура и циљеви под-организација – клубова – у оквиру једне области. Посебна пажња била је посвећена техничком образовању радног и сеоског становништа, посебно омладине и пионира, односно промовисању конструкторства, новаторства и проналазаштва. Планирани циљеви *Народне технике* укључивали су упознавање радника са процесом производње, али и са основним знањима из науке и технике. Слично томе, пољопривредници су могли да науче и примене знање у вези са радом на пољопривредним машинама и тако допринесу процесу модернизације, односно механизације и електрификације села. Пионири и омладинци су могли да употпуне своја већ стечена знања и практично их примене, што је могло да им помогне, приликом избора будућег позива. Посебно важан аспект рада *Народне технике* био је онај везан за унапређивање одбрамбених снага земље пре свега кроз техничко образовање корисно у различитим родовима војске. Образовање и васпитање пионира реализовано је преко установљених станица младих техничара у оквиру којих се спроводио теоријски и практичан рад са циљем да се деци приближе знања из технике, конструкторства и

¹¹⁷ Anonim., *Narodna tehnika*, АЈ-632-1-2-1946-1951, 2-3; Bezdanov, *Tehnička kultura i Narodna tehnika*, 349 и нап. 205. Овом приликом наглашено је да „не треба стварати организације због организација, већ такве које ће свима онима који воле технику и технички напредак земље помагати да њом овладају, да се њом користе у државном раду и у личном животу. У организацијама *Народне технике* наши људи треба да нашу разоноду и весеље; нека се у њима осети њихов аматерски карактер”. Исто, 349.

¹¹⁸ Anonim., *I Конгрес Народне технике Југославије, 6. и 7. II 1949 у Београду*, АЈ-493-5-1-1948; Bezdanov, *Tehnička kultura i Narodna tehnika*, 350. Период спољно-политичке кризе који је ексалирао са резолуцијама Информбироа поклапа са временом реорганизације Комисије *Техника и спорт* и, намеће се претпоставка да је ова промена могла да буде реакција на претходну организацију Комисије која је вероватно осмишљена према совјетском моделу. Могућа потврда овога је и Резолуција *Народне технике* поводом Резолуције Информбироа која је усвојена на Првом конгресу *Народне технике* фебруара 1949. године. Bezdanov, *Tehnička kultura i Narodna tehnika*, 353.

проналазаштва.¹¹⁹ Статут *Народне технике* дефинитивно је усвојен на Првом конгресу *Народне технике* Југославије одржаном 6. и 7. фебруара 1949. године у Београду. На Конгресу су анализирани и позитивно оцењени до тада остварени резултати „подизања нивоа техничке културе најширих слојева друштва” и усвојене су две резолуције – Резолуција о наредним задацима и Резолуција *Народне технике* поводом Резолуције Информбироа. Омасовљење, веће присуство организације на селу, оснивање нових клубова технике и станица младих техничара, стално унапређење садржаја рада и нагласак на проналазачком и конструкторском раду били су међу тачкама Резолуције о наредним задацима које су усвојене на Конгресу.¹²⁰

О великом друштвеном и политичком значају који су *Народна техника*, односно Комисија *Техника и спорт* имале говори и то што су у њиховом оквиру установљена велика привредна друштвена предузећа као што су Творница летелица у Љубљани (1946), издавачко предузеће *Техничка књига* (1947), трговачко предузеће *Југотехника* (1947), Савезна бродарска радионица у Београду (1949) и Бродоградилење у Ријеци (1949).¹²¹ У периоду од 1948. до 1979. године у различите организације *Народне технике* било је учлањено укупно преко 4.800.000 грађана Југославије, који су завршили стручне и аматерске курсеве, а 1.100.000 били су омладинци и деца.¹²² Организован је велики број различитих течајева, изложби, пројекција, фестивала, трибина, научно-популарних предавања, техничких и стручних демонстрација итд. Сваке године приређиван је и велики број спортско-техничких и других такмичења у једриличарству, падобранству, моторном летењу, радио-аматерству, проналазаштву, конструкторству, фотографском и кинематографском аматеризму. Савезне репрезентације техничких спортова настале у оквиру *Народне технике* освојиле су бројне медаље на међународним такмичењима сличних организација. Чланови различитих удружења направили су преко 300 запажених конструкција летелица, кајака, једрилица, радио-станица, електро-техничких и електронских апарата и уређаја одбрамбеног карактера. Објављено је преко 11.000 популарно-научних, техничких књига у тиражу од близу 7.000.000 примерака и покренуто је 10 часописа. Отворено је неколико хиљада школа, радионица, лабораторија, кабинета, сервиса, спортских аеродрома, хангара, станица, пловних и других објеката. Поред тога, *Народна техника* остварила је сарадњу са око 100 сродних организација и институција у иностранству.¹²³

Ови подаци говоре о изузетном значају који је ова свеобухватна масовна организација

¹¹⁹ Anonim., *I Конгрес Народне технике Југославије, 6. и 7. II 1949 у Београду*, АЈ-493-5-1949; Bezdanov, *Tehnička kultura i Narodna tehnika*, 350-353.

¹²⁰ На Конгресу је представљен Извештај о раду и изабран је нови Централни одбор. У извештају је наведено да је организација до Првог конгреса већ имала „448 клубова технике са 32.981 чланом и 192 ваздухопловна, аутомобилско-мотоциклистичка, радио-аматерска и фотоаматерска друштва са 42.918 чланова – дакле, 660 организација са 75.815 чланова”. Као посебан податак истакнуто је установљавање и опремање 48 фото-лабораторија. Anonim., *I Конгрес Народне технике Југославије, 6. и 7. II 1949 у Београду*, п. р., АЈ-493-5-1949; Bezdanov, *Tehnička kultura i Narodna tehnika*, 353-354.

¹²¹ Исто, 354-355.

¹²² До 1979. године у оквиру *Народне технике* радило је 12 југословенских савеза и једно савезно удружење: Ауто-мото савез, Ваздухопловни савез, Савез радио-аматера, Фото-савез, Савез организација аматерског филма, Савез астронаутичких и ракетних организација, Савез проналазача и аутора техничких унапређења, Савез за мотонаутику и скијање на води, Савез за подводне активности и спортски риболов, Једриличарски савез, Кајакашки савез, Савез удружења педагога техничког васпитања и образовања и Југословенско друштво за ширење научних сазнања *Никола Тесла*. Исто, 366-385.

¹²³ Исто, 358-365. Часопис *Народне технике* објављиван је под називом *Техника народу* (1948-1954) и *Техничке новине* (1954-2005). У оквиру *Народне технике* различити савези имали су сопствена гласила: *Радиоаматер*, *Бродарство*, *Фотографија* (*Фоторевија*, *Фото-кино ревија*), *Народна крила*, *Моторизација*, *Ваздухопловно једриличарство* и *Ваздухопловни моделар*. *Reklama za pretplatu na časopise Narodne tehnike za 1951. godinu*, FG, III, 9, 1950, 138.

имала за привреду, културу и спорт социјалистичке Југославије. Иако су њена аматерска и стручна удружења радила паралелно са образовним, научним и професионалним институцијама, она су остварила импресиван статистички и друштвени утицај у многим областима. У неким пољима, попут фотографије и аутомобилизма, клубови и организације *Народне технике* дуго су били једини институционални стожери специјализованог образовања и активности. С друге стране, испланирани и добро артикулисани програми ове организације били су искључив производ политичког апарата државне власти послератне Југославије и у функцији одговарајућег идеолошког васпитања. Политички значај *Народне технике* огледао се у начину на који је, кроз овладавање новим практичним вештинама и теоријским знањима, имплементиран и осмишљен идеолошки заснован систем вредности који је подразумевао централизовану власт Комунистичке партије, односно друштвени утицај Савеза комуниста Југославије. Поред тога, *Народна техника* испуњавала је важан друштвено-политички задатак јер су њена удружења, слично спортским државним организацијама и Југословенској армији, била кључан арбитар систематског испуњавања слободног времена за велики део, посебно млађе, популације. Комбинација друштвено-корисних знања и вештина с једне стране и атрактивност иначе добрим делом недоступних техничко-технолошких и креативних садржаја, с друге стране, учинила је образовне, радне и такмичарске програме *Народне технике* не само подобним већ и привлачним за велики број људи у послератној Југославији. У том смислу, ова надорганзиација вероватно је била један од политички најуспешнијих и друштвено најкориснијих државних пројеката ФНР/СФР Југославије.

2.2. Историја Савеза фото и кино-аматера / Фото-савеза Југославије у Србији

С обзиром на друштвене околности, уредничку политику, активности и утицај који је Савез фото и кино-аматера, односно Фото-савез Југославије, имао у Србији, његово деловање може да се подели на три фазе. Први, најкраћи период започет је оснивањем и успостављањем организационог оквира Савезног одбора за фотоаматерство 1946. године и трајао је до почетка педесетих година. У то време почиње други период Савеза, са слабљењем програма соцреализма као форме идеолошког и естетског усмерења, односно са постепеном либерализацијом унутрашње и спољне југословенске политике. Ово је био период самосталнијег деловања Савеза и наглашеног колективизма, као и раздобље највећих успеха фото-клубова у систему југословенског и међународног организованог фото-аматеризма. Током овог периода дошло је до успостављања умеренијег и успешнијег идеолошког усмерења у оквиру кога је претходни соцреалистички програм замењен шире постављеном *југословенском уметничком фотографијом*, наизглед деполитизованом праксом реализованом према моделу фото-аматерске традиције. Ово раздобље оквирно је трајало до прве половине седамдесетих година, када почиње трећа фаза Савеза, која се завршава почетком распада СФР Југославије 1991. године. Последња фаза може се везати за децентрализацију која је уследила после усвајања новог југословенског Устава 1974. године јер су новонастале друштвено-политичке околности у великој мери директно утицале на програм, деловање и дезинтеграцију Савеза. Последњи период обележиле су организационе промене, постепено смањивање обима активности, али и велики индивидуални успеси најистакнутијих чланова чији рад је на различите начине све више постајао видљив изван оквира Савеза. Појединачне иницијативе његових чланова биле су директни узроци све интензивнијег процеса институционализације вредности организованог фото-аматеризма у

Србији. Савез је практично престао да постоји 1991. године, али су поједине активности настављене у значајно смањеном обиму у оквиру формално и даље постојеће југословенске организације. Делимични континуитет рада Савеза остварен је пре и после формалног гашења Фото-савеза Југославије 1999. године кроз оснивање организација Национални центар за фотографију (1992) и Фото-савез Србије (2003).¹²⁴

Током различитих периода догодиле су се бројне промене у раду и програмима Савеза, али начелно се може рећи да је од оснивања до почетка распада СФР Југославије ова организација имала јединствени континуитет. У том смислу, успостављање фазно подељеног хронолошког оквира није одлучујуће за разумевање њеног деловања. Ипак, с обзиром на програмско усмерење, организациони оквир, интензитет и врсту различитих активности, дефинисање хронолошког оквира организованог фото-аматеризма у Србији после 1946. године омогућава његово прецизније разматрање.

2.2.1. Први период, 1946-1951: Установљавање организације и социјалистички реализам

Савез фото и кино-аматера установљен је као једна од кровних институција југословенског техничког образовања које су настале и деловале у оквиру масовне државне организације *Народна техника*.¹²⁵ С обзиром на ограничене економске и друштвене околности, посебно у првом послератном периоду, кружоци и клубови Савеза били су често једина места фотографског образовања за велики део становништва.¹²⁶ Међутим, иако је егалитарна техничка едукација све време била кључни задатак Савеза, његова друштвена функција подразумевала је и јасан идеолошко-васпитни програм. Почетак првог периода Савеза везан је за август 1946. године, када је у оквиру Комисије *Техника и спорт* у Београду установљен Савезни одбор за фотоаматерство, док је у октобру исте године основан Републикански одбор за фотоаматерство Србије.¹²⁷ Савезни одбор претворен је у Савез фото-аматера Југославије на Оснивачкој скупштини одржаној почетком 1949. године, којој је, у име владе ФНР Југославије, присуствовао високи функционер Владислав Рибникар.¹²⁸ Током првог периода Савеза државна контрола његовог деловања била је најефикаснија, а уредничко и програмско усмерење било је у највећој мери прецизирано, али само делимично реализовано. Ова фаза организованог фото-аматеризма у Србији обележена је успостављањем организационе и материјалне структуре Савеза, у оквиру кога су формиран републички,

¹²⁴ Током 1999. године последњи председник организације која је и даље носила назив Фото-савез Југославије, Милинко Стефановић, регистровао је дотадашњи Фото-савез Србије као ново удружење грађана чиме је и формално престао његово постојање. Малић, *Историјски преглед аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 24.

¹²⁵ Поред *Народне технике* у оквиру које је формиран, Савез фото и кино-аматера Југославије био је, углавном само формално, програмски повезан са другим масовним организацијама Социјалистички савез радног народа Југославије (ССРНЈ), Савез социјалистичке омладине Југославије (ССОЈ) и Савез синдиката Југославије (ССЈ). Bezdanov, *Tehnička kultura i Narodna tehnika*, 425.

¹²⁶ У кратком историјском прегледу Савеза из 1957. године непознати аутор истакао је како су у периоду после Другог светског рата постојала велика подручја Југославије „где се за фотографију до тада није ни знало.” Anonim., *Savez foto i kino-amatera Jugoslavije*, [1957], AJ-632-1-2-1946-1951.

¹²⁷ *Zapisnik sa sastanka Saveznog odbora za fotoamaterstvo*, 9. VIII 1946, AJ-632-1-2-1946-1952; *Izveštaj o radu Saveznog odbora za fotoamaterstvo* [1946], AJ-632-1-2-1946-1952;

¹²⁸ *Zapisnik sa Osnivačke skupštine Saveza foto-amatera Jugoslavije*, 9. I 1949, AJ-632-1-2-1946-1952; J. Ž., *Osnovan je Savez fotoamatera Jugoslavije*, FG, II, 2, 1949, 18-19. Убрзо после оснивања назив је промењен у Савез фото и кино-аматера Југославије; *Statut Saveza foto i kino amatera Jugoslavije*, FG, III, 2-3, 1950, 35. Bezdanov, *Tehnička kultura i Narodna tehnika*, 345.

покрајински и обласни одбори, односно југословенски и републички савези и многобројна основна удружења – клубови, групе и кружоци. Реализовано је повезивање руководстава и одбора, одржавање првих течајева, изложби, саветовања, пленума и скупштина, као и објављивање првих часописа и књига. Све ове активности биле су део великих почетних напора које су пратила значајна државна улагања. Установљена је централизована и широко распрострањена државна мрежа организованог фото-аматеризма и постављене су административне и идеолошке основе усмеравања и планирања Савеза, чија активност ће начелно, уз многобројне промене, углавном остати у сличним оквирима до 1991. године. Иако током првог периода нису реализовани сви амбициозни планови, наглашена идеолошка фокусираност са којом су дефинисана организациона и теоријска полазишта у великој мери је ослабљена током касније либерализације програма. Крај првог периода Савеза може да се веже за почетак педесетих година и постепену промену усмерења, како у смислу напуштања идеолошког усмерења социјалистичког реализма, тако и у смислу попуштања политичке контроле, односно либерализације и остваривања међународне сарадње.

Почетни период југословенског Савеза у Србији обележио је рад Јосипа Боснара, Бранибора Дебелковића, Војислава Маринковића, Милоша Павловића и Георгија Жоржа Скригина који су своја предратна фото-аматерска искуства и знања користили у обављању различитих задужења у оквиру нове организације. Њихов фотографски, али и административни, организаторски и уреднички рад је био од пресудне важности за први период Савеза у Србији. Велики допринос током формативног периода дали су и други фото-аматери, фотографи, новинари, наставници, уредници, критичари и функционери као што су Геза Барта, Јулије Брежан, Мирко Беговић, Живојин Јеремић, Бошко Миленковић, Мирко Милојковић, Јован Ползовић, Љубинко Сибиновић, Ратомир Стефановић, Драгош Телебаковић, Роберт Фридлендер, Александар Хоровиц, Богољуб Цикота, Владимир Заленски и други.¹²⁹

Рад Савезног одбора за фотоаматерство у почетку био је подељен на организациони сектор (упутства), наставни сектор (течајеви, фото-приручници), пропагандни сектор (програмски текстови и изложбе) и сектор снабдевања (финансије и снабдевање). Један од главних задатака Одбора било је „разбијање разних безидејних, идеолошко штетних поставки”, односно заустављање „дезоријентације наших маса” и развој фотографије као моћног средства у њиховом васпитању.¹³⁰ Прво републичко саветовање фото-аматера Србије одржано је у децембру 1947. године, а Прво савезно саветовање током марта 1948. године.¹³¹ У оквиру Савезног саветовања дефинисани су циљеви фото-аматерских организација и оно је имало за циљ постављање идеолошких и практичних оквира у којима је рад требало да се одвија у наредном периоду.¹³² Овом приликом је, поред осталог, закључено да „учвршћење друштва и руководстава” подразумева систематско стварање фото-кружока у школама, предузећима, установама и сеоским задругама, као и повезивање руководстава Савета на свим

¹²⁹ Јосип Боснар: „[...] мислим да је и овде потребно што пре ангажовати људе који су некада били добри фото-аматери а сада су заборављени и остављени по страни. Ти људи постоје и њих треба мобилисати и укључити у рад наше организације”. *Zapisnik sa Sastanka svih sekretara Zemaljskih odbora Saveza fotoamatera Jugoslavije*, I. IX 1948, AJ-632-1-2-1946-1951.

¹³⁰ *Izveštaj o radu Saveznog odbora za fotoamaterstvo*, [1946], AJ-632-1-2-1946-1951.

¹³¹ *Zaključci Prvog republiканског фотоаматерског Саветовања Србије 28. 12. 1947*, AJ-632-69-1946-1950; *Zaključci sa Prvog saveznog savetovanja fotoamaterskih organizacija*, FG, I, 1, 1948, 14-15.

¹³² „Саветовање је констатовало да је фотоаматерство у свом досадашњем развоју и поред непостојања скоро никаквих материјалних средстава и поред штетних ускоклубашких и безидејних схватања заосталих из старе Југославије и из времена окупације, постигло значајне резултате”. Исто.

нивоима са масовним организацијама, народном влашћу, Југословенском армијом и синдикатским удружењима. У извештају се као важна помињу питања чланства, чланарине, седница, професионалног руководства, оптимизације рада и планирања.¹³³

Са претварањем Комисије *Техника и спорт у Народну технику*, Савезни одбор постао је Савез фото-аматера Југославије 9. јануара 1949. године. Неколико недеља касније предложено је да назив организације буде промењен у Савез фото и кино-аматера Југославије.¹³⁴ Према првом Статуту, југословенски Савез дефинисан је као масовна патриотска организација која је саставни део *Народне технике* и која развија своју делатност према одлукама Централног одбора *Народне технике*. Поред Статута Савеза, многе области његовог деловања биле су регулисане посебним правилницима.¹³⁵ Као и статуту са којима су били усклађени, ови документи више пута су мењани и допуњавани новим одредницама, али њихови основни аспекти углавном су остали исти у смислу дефинисања начина организације, деловања, припреме, жирирања и реализације изложби, као и доделе награда и звања. Југословенски Савез састојао се од републичких савеза у оквиру којих су спровођене одлуке југословенског Савеза, који је остваривао сарадњу и са другим масовним организацијама и Југословенском армијом. Неколико месеци после оснивања Савеза, 20. марта 1949. године, у Београду је одржана и оснивачка скупштина Савеза фото и кино-аматера Србије.¹³⁶ Циљеви југословенског Савеза, остваривани путем републичких савеза, укључивали су добровољно окупљање, развој и популаризацију *уметничке фотографије* и кинематографије на аматерској основи са задатком унапређења опште и техничке културе народних маса, а посебно омладине. Савез је номинално спроводио програм Комунистичке партије Југославије „васпитавајући свесне познаваоце фотографије и кинематографије, спремне и способне да бране тековине наше народне револуције, да се боре против ревизије марксизма-лењинизма, да учествују у социјалистичкој изградњи своје земље и да бране њену независност”.¹³⁷ Републички савези остваривали су своју делатност кроз деловање фото-клубова, фото-група и фото-кружока, кроз одржавање течајева, организацију изложби, приредби, акција и предавања, објављивање часописа, билтена и других издања, уз практичан рад у лабораторији и на терену. Највиши руководећи орган била је Скупштина Савеза, која је редовно одржавана најмање једном у две године и у оквиру које се бирао Савезни одбор који је из свог чланства бирао Председништво, које је на исти начин бирало Секретаријат Савезног одбора. Први председник Савеза у периоду од 1949. до 1960. године био је Јосип Боснар.¹³⁸

У први план активности новог Савеза стављено је централизовано учвршћивање и повезивање организација, одржавање изложби, обука фото-аматера и инструктора, самоградња техничких средстава, обезбеђивање материјалних услова за рад, проширивање делатности у свим областима фотографије и ванармијско војно васпитање.¹³⁹ Поред тога, на Оснивачкој скупштини, а и у каснијим приликама, инсистирало је на ревизији чланства и

¹³³ Поред низа других организационих и програмских закључака извештај се завршава претпоставком да ће извршавање ових задатака омогућити услове за формирање будућег Савеза фото-аматера Југославије као самосталне организације. Исто, 15.

¹³⁴ *Zapisnik sa sastanka Izvršnog odbora Saveza fotoamatera Jugoslavije, 21. I. 1949, AJ-632-1-2-1946-1951.*

¹³⁵ *Zapisnik sa Osnivačke skupštine Saveza fotoamatera Jugoslavije, 9. januar 1949, AJ-493-1-2-1947-1951.*

¹³⁶ *Osnivačka skupština Foto i кино-аматера Србије, 21. март 1949. године, AJ-632-1-2-1946-1951.*

¹³⁷ *Statut Saveza foto-amatera Jugoslavije, Osnivačka skupština, AJ-632-1-2-1946-1951; Statut Saveza foto i kinoamatera Jugoslavije, FG, III, 2-3, 1950, 35-37.*

¹³⁸ Исто. У Статуту су посебно дефинисана питања везана за назив и карактер, циљеве и задатке, начине и облике рада, чланство, унутрашњу организацију, савезно и републичка руководства, основне организације, имовину и финансијска средства, награде и казне и печате и значке.

¹³⁹ *Bezdanov, Tehnička kultura i Narodna tehnika, 344.*

заоштравању борбе „против свих заосталих и назадних, за изградњу социјализма штетних, схватања”.¹⁴⁰ Од чланова Савеза очекивао се посвећен рад у складу са годишњим планом и Статутом, али и другарска сарадња. Финансирање Савеза у овом, али и каснијим периодима, зависило је од државних дотација, као и од месечних чланарина које су плаћали сви чланови и прихода од различитих агитационо-васпитних приредби и акција.¹⁴¹ Серијска производња фото-апарата, лабораторијске опреме и фото-материјала од почетка је била планирана као један од задатака, али упркос различитим покушајима, овај циљ никада није сврсисходно реализован.¹⁴² Још један од циљева Савеза, ванармијско војно васпитање, није био регулисан правилима и упутствима и сводио се на појединачне иницијативе у оквиру фото-клубова.¹⁴³ Крајем четрдесетих година организација је постала масовнија, а у раду се истакло неколико друштава у Србији и другим југословенским републикама.¹⁴⁴ До краја 1950. године југословенски Савез окупљао је 33.000 фото-аматера и фото-аматерки који су радили у 216 клубова, а 7.000 људи обучено је на курсевима.¹⁴⁵

Оснивачка скупштина Друштва фото-аматера *Београд*, које је почело са радом у оквиру Савезног одбора за фотоаматерство 1946. године, одржана је у новембру 1947. године, а удружење је формално почело са радом месец дана касније.¹⁴⁶ Исте године основано је и Друштво фото-аматера у Крагујевцу, а Покрајински одбор Војводине покренуо је 1947. иницијативу за оснивање Друштва фото-аматера у Новом Саду које је основано наредне године.¹⁴⁷ У исто време основани су фото-кружоци и опремљене прве фото-лабораторије у Пироту и Ваљево, а током 1948. године основани су фото-клубови у Аранђеловцу, Апатину, Ковину, Лесковцу, Панчеву, Суботици, као и Фото-клуб студената Техничког факултета у Београду, касније Фото-клуб *Стив Наумов*.¹⁴⁸ Током 1948. године у оквиру Савеза су одржана

¹⁴⁰ Anonim., *Zaključci Osnivačke skupštine Saveza foto-amatera Jugoslavije*, FG, II, 2, 1949, 28-29.

¹⁴¹ S. Njagul, *Za pravilno finansijsko poslovanje u našim organizacijama*, FG, II, 1, 1949, 13-14.

¹⁴² Anonim., *Zaključci Osnivačke skupštine Saveza foto i kino-amatera Srbije* [1949], AJ-632-1-2-1946-1951; Josip Bosnar, *I kongres Narodne tehnike neka bude smotra našeg rada i uspeha*, FG, II, 1, 1949, 1; Потребе производње фотографског материјала у послератној Југославији задовољавало је предузеће *Фотокемика* основано 1947. године у Загребу. Током 1952. године Творница филмова у Самобору постала је део *Фотокемике* и ово предузеће је наставило да послује са успехом до 1991. године, а престало је са радом 2012. године. Fotokemika, Hrvatska tehnička enciklopedija, 2021, <https://tehnika.lzmk.hr/fotokemika-zagreb/>, pristupljeno 01. 2025; M. Crndak, *Domaća proizvodnja filmova*, FG, V, 3, 1952, 1-3. Покушаји производње једноставних фото-апарата и фото-опреме такође су се испоставили као сувише захтевни. Đuro Griesbach, *Naša nova domaća kamera*, FG, IV, 6, 1951, 123.

¹⁴³ *Stenografske bilješke sa Godišnje skupštine Saveza foto i kino-amatera FNRJ održane 5. i 6. maja 1951. godine u Osijeku*, AJ-632-1-2-1946-1951. Рад на ванармијском војном васпитању сводио се на оспособљавање за снимање под неповољним временским условима, брзу обраду фото-материјала на терену, топографско снимање и осматрање и извиђање. *Informacije o Savezu foto i kino-amatera*, AJ-632-1-2-1946-1951.

¹⁴⁴ Josip Bosnar, *I kongres Narodne tehnike neka bude smotra našeg rada i uspeha*, FG, II, 1, 1949, 1.

¹⁴⁵ J. Bosnar, *Naši uspesi postavljaju nam nove zadatke*, FG, IV, 1, 1951, 1. Један од разлога за изразито велики број чланова и чланица у овом периоду везан је за економску ситуацију, односно за несташицу фото-материјала и чињеницу да је он могао да се купи преко Савеза по повлашћеним ценама и то искључиво за потребе одржавања течајева. Anonim., *Savez foto i kinoamatera Jugoslavije* [1957], AJ-632-1-2-1946-1951.

¹⁴⁶ Иницијатива за оснивање првог послератног фотографског удружења у Србији највероватније се појавила 1946. године када су се поново састали чланови предратног Фото-клуба *Београд*. Ипак, власти су биле неповерљиве према „старим путевима” које су ови фото-аматери покушали да наставе. Воја Маринковић, *Izveštaj Друштва фотоаматера Београд за месец октобар 1946. године*, 29. X 1946, AJ-632- 69-1946-1950; *Zapisnik sa Osnivačke skupštine Друштва фотоаматера одржане у Београду 30. XI 1947*, AJ-632- 69-1946-1950; *Izveštaj o radu Saveznog odbora za fotoamaterstvo* [1946], AJ-632-1-2-1946-1951; Bezdanov, *Tehnička kultura i Narodna tehnika*, 344.

¹⁴⁷ *Zapisnik sa Godišnje skupštine Fotoamaterskog društva u Novom Sadu, 1. II 1948*, AJ-632-69-1946-1950; Nenad Veljković, *Foto-kino klub „Kragujevac”*, FKR, XXXIV, 2, 1981, 10; Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 14.

¹⁴⁸ Исто; *Mesečni izveštaj Pokrajinskog odbora za foto-amaterstvo za mart 1948*, AJ-632-69-1946-1950; Небојша Ивановић (ур.), *Прилози за монографију, Друштво фото-аматера Аца Стојановић*, Историјски архив, Фото-

прва саветовања, отворене су прве клупске изложбе и одржано је више предавања и излета. Иако је Покрајински одбор за Косово установљен 1949. године, ова организација почела је са већом активношћу тек двадесетак година касније.¹⁴⁹ Чланови Друштва фотоамера Београд основали су фото-кружоке у предузећима *Авала-филм*, *Борба*, *Комуна*, *Стеван Дукић*, *Иван Милутиновић*, као и у Главном одбору Синдиката Србије, Државној инвестиционој банци и Министарству финансија, заједно са фото-групама у Раковици и Рипњу.¹⁵⁰ У Београду је до 1950. године било активно пет клубова, а удружења су отворена и у Пожаревцу, Ваљеву, Шиду, Кладову, Пивницама, Сомбору, Хоргошу и Мољу и планирано је покретање клубова у свим већим местима у Србији.¹⁵¹

Активности Савеза прецизно су планиране кроз хијерархијски уређену структуру у оквиру многобројних удружења, а његове образовне, пропагандне и идеолошко-васпитне функције реализоване су посредством одржавања курсева, објављивања часописа и развијеног такмичарског система изложби, бодова, награда и звања. Овај систем највећим делом сводио се на техничко фотографско образовање и промовисање и имплементирање фото-аматерске доктрине естетизоване *уметничке фотографије*, која је током првог периода била у функцији остваривања државног програма социјалистичког реализма. Видљивост фото-аматерских активности жена у оквиру Савеза била је неупоредиво мања од видљивости праксе мушкараца, иако су жене од почетка учествовале у његовом раду.¹⁵² До сада нису познати прецизнији подаци о чланству у Савезу, али судећи према репродукцијама објављеним у часописима и каталозима бројних изложби, рад фото-аматерки био је неупоредиво мање видљив од активности фото-аматера. Током првог периода Савеза, активност чланица Савеза била је практично невидљива.¹⁵³

Неке од првих и најважнијих активности Савеза биле су планирање и реализација течајева за фото-аматере, као и оних за обучавање предавача и инструктора.¹⁵⁴ Течајеви, курсеви и семинари представљали су кључне задатке у оквиру Савеза и програми неких фото-клубова остали су посвећенији њиховом одржавању него припремању изложби.¹⁵⁵ Крајем 1947. године усвојен је први наставни план, који је предложио Роберт Фридландер, течаја *А* за почетнике и течаја *Б* за напредне фото-аматере. Планом је било предвиђено одржавање више од 120 курсева за неколико хиљада полазника као и издавање фото-приручника.¹⁵⁶ Поред

филмски клуб, Лесковац, 2000, 7; М. Н., *Клуб фото и киноамера техничке велике школе Стив Наумов*, FG, IV, 3, 1951, 62.

¹⁴⁹ Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 14.

¹⁵⁰ *Осврт на Годушњу скупштину Друштва фото-аматера, 14. II 1948*, Билтен бр. 2, АЈ-632-69-1946-1950; Anonim., *Neka iskustva iz rada Društva fotoamatera u Beogradu*, FG, I, 2, 31. Малић, *О мотиву и светлости*, 48.

¹⁵¹ Anonim., *Najpreči zadaci foto i kinoamatera Srbije*, FG, III, 7, 1950, 90; Драган Фелдић (ур.), *60 година Фото-кино клуба Пожаревац*, ФКК Пожаревац, Пожаревац, 2008, 7; Тасић, *Fotoistorika Ravangrada*, 7; Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 64.

¹⁵² Према досадашњим сазнањима, није познат укупан број чланова и чланица Савеза. Крајем 1948. године у Југославији је било 3.355 чланица и чланова Савеза, 1949. 9.835, 1950. године 34.049 и 1951. 43.803. У Србији: 1949: 4.050, 1950: 13.590, 1951: 19.970. Anonim., *Informacije o Savezu foto i kino-amatera Jugoslavije*, [1952], АЈ-632-1-2-1946-1951; Ј. Bosnar, *Naši uspesi postavljaju nam nove zadatke*, FG, IV, 1, 1951, 3.

¹⁵³ Поред хиљада објављених фотографија фото-аматера из Србије, у часописима *Фото-кино ревија*, *Београдски објектив* и *Фото-информатор* објављено је и неколико десетина фотографија фото-аматерки из Србије. За детаљан списак објављених фотографија чланица Савеза. Видети Анекс 6.5.1.

¹⁵⁴ Д. Д. Telebaković, *Osposobljavanje fotoamatera u fotoamaterskim društvima*, FG, I, 1, 1948, 9; V. Petrović, *Izgradnja kadrova u našim organizacijama*, FG, II, 3, 1949, 46-47.

¹⁵⁵ Само у периоду до 1963. године течајева је завршило 45.000 чланова фото-секција и фото-клубова Савеза. V. M., *V skupština Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKR, XVI, 7-8, 1963, 26-27.

¹⁵⁶ Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 14; Anonim., *Zaključci sa Prvog saveznog savetovanja fotoamaterskih organizacija*, FG, I, 1, 1948, 15.

основног и напредног, предвиђени су и други течајеви у оквиру којих су се обрађивале специјализоване теме као што је микро-фотографија, фото-лабораторија, фото-репортажа и друго.¹⁵⁷ На Првом савезном саветовању разматрана је и неопходна организација течајева за инструкторе, као и могућност „оснивања сталне фото-школе за фото и кино-аматерство у којој би се најнапреднији фото-аматери стручно даље уздизали”.¹⁵⁸ Припрема и реализација организована је према посебном Правилнику о течајевима који је усвојен на Другом пленуму Савезног одбора одржаном у јануару 1950. године. Течајеви су имали теоријски и практични део и организовани су у оквиру клубова или савеза, а припрему и реализацију водила је посебна Комисија за наставу при Управном одбору клуба или Председништву Савеза. Чланови Савеза могли су у оквиру клубова да припреме програм новог курса, али је предложени план морао да одобри надлежни одбор. Организације су обезбеђивале и финансијска средства за одржавање течајева, које су могли да похађају само чланови Савеза, са изузетком припадника Југословенске армије.¹⁵⁹

Поред часописа, технички приручници и каталози биле су најбројнија издања објављена у оквиру издавачке делатности *Народне технике* и Савеза.¹⁶⁰ Први технички приручник објављен у Србији 1949. године била је књига *Основи фотографске технике* Леа Новака, која је преведена са словеначког језика.¹⁶¹ Наредне године објављена је и књига *Луј Дагер*, монографија у форми брошуре малог формата коју је објавио словеначки преводилац Јосип Зидар.¹⁶² Писац првог фотографског приручника написаног и објављеног у Србији, Драгош Телебаковић, у тексту *Проблеми наставе* залагао се за већу озбиљност у приступу предавача и организатора, јер иако „већ данас имамо велики број свршених течајаца, од којих су многи упослени у разним гранама друштвене делатности”, постоји много пропуста у реализацији, као што су недовољна припрема и лоша организација, малобројни кадар, недостатак учбеника итд.¹⁶³ Фотографски течајеви организовани су и у предузећима, школама, фабрикама, синдикатима и другим местима где су формиран кружоци или клубови, али они често нису реализовани према распореду због бројних ограничења.¹⁶⁴ Ипак, без обзира на почетне проблеме, одржавање течајева све време је било најважнији начин реализације образовног програма Савеза и јединствена прилика за стицање и усавршавање основних техничких и аматерско-уметничких знања за његове многобројне чланове. Иако се приручник не помиње у Правилнику о течајевима, током 1947. године било је предвиђено објављивање књиге коју би полазници и наставници могли да користе у оквиру практичне и теоријске наставе на почетничким и напредним курсевима.¹⁶⁵

Часопис Савеза је од 1948. године до 1953. објављиван под називом *Фотографија*, од 1954. до 1957. године као *Фоторевија*, а од 1958. до 1985. године као *Фото-кино ревија*. Његов

¹⁵⁷ Anonim., *Informacije o Savezu foto i kino-amatera Jugoslavije*, AJ- 632-1-2-1946-1951.

¹⁵⁸ Anonim., *Zaključci sa Prvog saveznog savetovanja fotoamaterskih organizacija*, FG, I, 1, 1948, 14.

¹⁵⁹ Течајеви су реализовани према јединственим наставним плановима који су укључивали и полагање завршног испита пред испитном комисијом. На крају курса полазници су оцењивани и по положеном испиту би добијали оверено сведочанство организације у оквиру које је организован. *Pravilnik o tečajevima u Savezu foto i kino-amatera Jugoslavije*, AJ-632-1-2-1946-1951; *Pravilnik o tečajevima u Savezu foto i kino-amatera*, FG, III, 2-3, 1950, 39-40.

¹⁶⁰ Једини изузетак била је књига малог обима о једном од проналазача фотографије. Јосип Зидар, *Дагер*, Техничка књига, Београд, 1950. И други издавачи у СФР Југославији углавном су објављивали техничке приручнике домаћих или иностраних аутора.

¹⁶¹ Leo Novak, *Osnovi fotografske tehnike* (prev. Ana Horovic), Tehnička knjiga, Beograd, 1949.

¹⁶² Josip Zidar, *Dager*, Tehnička knjiga, Beograd, 1950.

¹⁶³ D. D. Telebaković, *Problemi nastave*, FG, I, 2, 1948, 20-21.

¹⁶⁴ Anonim., *Neka iskustva iz rada Društva fotoamatera u Beogradu*, FG, I, 2, 1948, 31.

¹⁶⁵ *Pravilnik o tečajevima u Savezu foto i kino-amatera*, FG, III, 2-3, 1950, 39-40; Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото савеза Србије*, 14.

континуитет, обим и садржај чине га својеврсним отелотворењем југословенског организованог фото-аматеризма и он је, поред сачуваног Архива Савеза, кључан извор за проучавање његовог деловања.¹⁶⁶ Посматрана као целина, издања часописа садрже јединствену збирку репродукција фото-аматерских достигнућа у Југославији, а посебно у Србији где је све време објављиван. Часопис је био званично, а током најдужег периода и једино, гласило Савеза и иако су се формат, изглед и опрема мењали, главни уреднички концепт начелно је остао исти и обухватао је пет главних сегмената: репродукције фотографија, вести, званичне документе, чланке о техничко-технолошким и текстове о аматерско-уметничким темама.¹⁶⁷ Поред државних дотација, часопис је финансиран и продајом и претплатом и био је највидљивији медијски простор за пласирање радова чланова и чланица Савеза. Будући да је ово издање било намењено широкој публици, превазилазило је оквире организације због чега је постало својеврстан синоним за југословенски организовани фото-аматеризам.

Поред образовног програма течајева и издаваштва, изложбе су од првих дана биле кључан и најпрестижнији вид деловања Савеза.¹⁶⁸ Излагачки систем који је укључивао жирирање, награде и доделу звања био је најважнији и најефикаснији начин систематизације и промовисања рада чланова и чланица Савеза. Укупан број групних и самосталних изложби домаћих и иностраних аутора које су одржане у оквиру југословенског Савеза у Србији за сада није познат, али вероватно превазилази 500 појединачних догађаја.¹⁶⁹ Подстицање такмичарског духа и стално истицање значаја бодова и награда било је од виталног значаја за реализацију рада у пољу организованог фото-аматеризма, које, за разлику од спорта, нема иманентну такмичарску структуру.¹⁷⁰ Унутар Савеза постојала је својеврсна класна

¹⁶⁶ Архив Фото-савеза Југославије се, од 1992. године, налази у Архиву Југославије у Београду под ознаком *Фонд 632*.

¹⁶⁷ Први број часописа већ је садржао тематске одреднице која ће остати углавном непромењене: од укупно 12 чланака, 3 су идеолошко-програмски усмерена, 5 је било посвећено техничким питањима, 1 је о историји фотографије, 1 о фотографији у науци и 2 су будуће сталне рубрике *Критика наших слика* и *Мале занимљивости*. FG, I, 1, 1948. Током прве три године у часопису су били доминантни текстови о раду и програму Савеза, као и посебни блокови са одштампаним репродукцијама фотографија који су објављивани до 1951. године. Видети илустрације Сл. I, II и XXXI. Поред бројних извештаја са саветовања, пленума и скупштина, оквир у коме организовани фотоаматеризам у Југославији треба да се развија и делује експлициран је у текстовима попут: Josip Bosnar, *O zadacima fotoamaterstva u našoj zemlji*, FG, I, 1, 1948, 1-2.; A. D., *Posle V kongresa KPJ*, FG, I, 2, 1948, 17-18; M. Milojković, *Vaspitna uloga fotografije*, FG, II, 3, 1949, 33-34; Anonim., *O agitaciono-propagandnom radu u Savezu*, FG, II, 6, 1949, 94-95; Vladislav Ribnikar, *Značaj fotografije u našem društvenom razvoju*, FG, II, 2, 1949, 17-18; Branislav Krstić, *Zadaci Saveza poslije Prvog kongresa Narodne tehnike*, FG, II, 3, 1949, 33-35 итд.

¹⁶⁸ Одржавање изложби било је регулисано Правилником о изложбама, Правилником о жирирању изложби, Правилником о додели годишњих награда и посебним Правилником Купа југословенске фотографије. Anonim., *Pravilnik o izložbama fotografije Foto-kino saveza Jugoslavije*, SFKAJ, Beograd, 1960; Anonim., *Statut i pravilnici*, FSJ, Beograd, 1977; Anonim., *Novi pravilnici*, FKR, 5, 1979, 28; Anonim., *Izmene pravilnika*, FKR, 3, 1982, 30. О значају које су изложбе имале, поред осталог, говоре и многобројни текстови објављени у часописима Савеза, нпр.: Branibor Debeljković, *Pred III saveznu izložbu fotografija*, FG, III, 5, 1950, 57-8; Josip Bosnar, *Neka zapazanja sa IX Međunarodne izložbe u Zagrebu*, FG V, 1, 1952, 1-2; Žorž Skrigin, *II republička izložba amatera Srbije*, FG, VI, 1, 1953, 1-2; J. Bosnar, *Uz međunarodne izložbe fotografija*, FG, 3-4, 1954, 1; Vidoje Mojsilović, *Jubilej fotografije, VI izložba jugoslovenske fotografije*, FG, IX, 6, 1956, 6; Dr. Ivo Frelj, *Fotoizložbe*, FR, X, 4, 1957, 10-11; Voja Marinković, *Osvrt na izložbu „20. oktobar“*, FKR, XII, 12, 1959, 5; M. Jovanović, *3 značajne izložbe*, FKR, XXII, 2, 1969, 41. Видети илустрације Сл. X, XI и XIV.

¹⁶⁹ Ако се у обзир узме да је само у галерији Савеза, Салону фотографије, до 1982. године одржано преко 300 изложби, укупан број од преко 500 изложби у периоду од 1946. до 1991. године, чини се вероватним. Goran Malić, *U službi napretka: 20 godina Salona fotografije u Beogradu*, FKR, XXXV, 4, 1982, 12-13.

¹⁷⁰ Поред учешћа на изложбама, чланови и чланице Савеза континуирано су били охрабривани у смислу освајања награда, бодова и звања, односно у вези са учествовањем на различитим, домаћим и међународним такмичењима и изложбама. Нпр. Lj. Sibinović, *Takmičenje fotoamaterskih organizacija u čast I kongresa „Narodne tehnike“*, FG, I, 3, 1948, 47; Anonim., *Najbolja kritika za ovu sliku biće nagrađena (N. Bibić, Pastir)*, FG, III, 12, 1950, 174; Anonim.,

хијерархија у којој су малобројни најистакнутији фото-аматери са највећим бројем награда и излагачких звања имали донекле привилегован статус и углед који им је омогућавао истакнуте позиције у организацији, али и лакше друштвено позиционирање, како у смислу промовисања сопственог рада, тако и у смислу других професионалних могућности. Ипак, може се претпоставити да је од укупно 400.000 чланова и чланица који су били учлањени у југословенски Савез до 1980. године¹⁷¹, највећи број био заинтересован за стицање елементарних практичних техничких знања, док број чланова и чланица у Србији који су имали амбицију да се у већој мери посвете свом хобију у смислу прављења *уметничких фотографија*, вероватно није прелазило неколико стотина, а од њих је само неколико десетина постигло знатнији успех у оквиру и изван организације. У том смислу достигнућа најистакнутијих чланова и чланица служила су пре свега као модел потенцијалних могућности рада у оквиру и изван Савеза, слично успесима прослављених спортисткиња и спортиста чије напредовање прате многобројни рекреативци и навијачи.¹⁷²

Без обзира на то што фото-аматерски рад није имао статус и друштвени утицај уметности, једна од кључних карактеристика првог периода био је идеолошки заснован естетски програм, односно интензивна промоција фотографске варијанте социјалистичког реализма, званично прокламованог државног стила у књижевности и уметности.¹⁷³ У идеалној форми, овај пројекат подразумевао је репрезентативан амалгам подобних тема радничког и сеоског живота, ослобођења, обнове, изградње, просвете, пољопривреде, индустрије, масовних акција, спорта, војске, итд., уз примену сврсисходних формалних решења. Естетска доктрина *уметничке фотографије* током овог периода стављена је у службу пропагандног оптимизма – директног и недвосмисленог величања жељених вредности новог југословенског друштва. У реферату који је прочитао на Оснивачкој скупштини југословенског Савеза, председник Јосип Боснар истакао је да не постоји формула за *уметничку фотографију* и да она треба да израсте из „осећаја аутора, његове везе са нашом стварношћу [...]. Али, ми ипак можемо казати, нека дају слику, нека прикажу нашег ударника, новог човека у нашој стварности, борца за социјализам у својој новој суштини, па да им признамо да су уметници.”¹⁷⁴ Слично томе, фото-аматер и функционер Војислав Маринковић је на Оснивачкој скупштини Савеза фото и кино-аматера Србије истакао да: „Принцип партијности у уметности који је основни принцип социјалистичке естетике захтева и од нас фото-аматера да својим фотографским језиком откривамо и приказујемо херојску романтичну суштину самог нашег живота”.¹⁷⁵ Увођење социјалистичког реализма у поље организованог фото-

Godišnjak Jugoslovenske fotografije – konkurs Tehničke knjige za knjigu Jugoslavija kroz umetničku fotografiju, FR, VIII, 1-2, 1955, 1; Anonim., *FKR raspisuje Svet fotografije*, FKR, XIV, 3, 1961, 1; Branko Nemešković, *Konkurs Fotokemike*, FKR, XXIX, 3-4, 1976, 29; Goran Malić, *Nagradni foto-konkurs „Letnje uspomene”*, FKR, XXXIII, 10, 1980, 26-8. Видети илустрацију Сл. III.

¹⁷¹ Stevan Ristić (ur.), *Tito u jugoslovenskoj fotografiji* [k], FSJ, Beograd, 1980, [3]. Овај податак вероватно се односи на укупан број чланова који су током свих периода југословенског Савеза били учлањени у ову организацију, што не значи да су све време и остали чланови и чланице.

¹⁷² О овим односима у оквиру спорта видети нпр.: Tim Chandler, M. Cronin., W. Vamplew, *Sport and Physical Education, The Key Concepts*, Routledge, London, 2007, 12-13, 45-46, 183.

¹⁷³ О утицају социјалистичког реализма на уметност у Србији видети: Merenik, *Umetnost i vlast: Srpsko slikarstvo 1945-1968*, 22-28, 46-57, као и: Ана Ереш, *Југославија на Венецијанском бијеналу 1938-1990: Културне политике и политике изложбе*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2020, 91-114. Видети и: Foster, Krauss, Bois, Buchloh (eds.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 260-265.

¹⁷⁴ Јосип Боснар, *Реферат о развоју и задацима фотоаматеризма, Оснивачка скупштина Савеза фото-аматера Југославије, 9. I 1949*, 8, АЈ-632-1-2-1946-1951.

¹⁷⁵ *Стенографске белешке са Оснивачке скупштине фото и кино-аматера Србије, 21. марта 1949*, АЈ-632-1-2-1946-1951, 11.

аматеризма подразумевало је преузимање и коришћење теоријских и тематских решења из постојећег соцреалистичког дискурса књижевности и уметности, уз својеврсну адаптацију терминологије и осмишљавање нових фраза карактеристичних за поље фотографије.¹⁷⁶ Одједи утицаја овог програма могли су да се препознају у раду чланова Савеза током свих периода Савеза, али, судећи према објављеним фотографијама, он је био најдоминантнији до почетка педесетих година.¹⁷⁷ Идеолошко васпитање у оквиру Савеза од почетка је пажљиво планирано и реализовано кроз јасан програм који је редовно пропагиран путем величања одговарајућих примера и критике неподобних фотографија.¹⁷⁸ Међутим, ако се узму у обзир бројне фотографије изабране за објављивање у часопису и критике годишњих изложби, увођење социјалистичког реализма у оквир југословенског фото-аматеризма углавном није било сасвим успешно. Овај пројекат био је само половишно остварен јер су програмски направљене фотографије биле ограничене конвенционалним формалистичким решењима предратног фото-аматеризма или неинвентивном, и често невештом, репортажном илустрацијом подобних тема.¹⁷⁹ У оквиру југословенског Савеза у Србији начелно није дошло до артикулације новог, претпостављено револуционарног фотографског језика којим би недвосмислено било остварено величање егалитарне виталности новог друштва а, иманентно проблематичне поставке фото-аматерског соцреализма звучале су много убедљивије у теорији него у пракси.

Док су течајеви и издаваштво били најзначајније активности у смислу образовних циљева Савеза, изложбе су биле главни генератор аматерско-уметничких активности његових чланова и чланица и оне су имале кључну улогу репрезентативног јавног представљања изабраних аматерских достигнућа. Пратеће награде и објављени каталози, уз текстове у часописима и организоване дискусије у клубовима, помагали су да изложбе већ у првом периоду Савеза постану најбитнији догађаји идеолошког програма. Изложбе су биле једно од главних средстава пропаганде у оквиру самог Савеза и њихов сврсисходни друштвено-политички карактер огледао се како у свечаној природи самих догађаја, тако и у пласирању одговарајућег садржаја базираног на нормативима социјалистичког реализма. Почев од 1947. године фото-аматерске изложбе приређиване су у скромним условима и у различитим провизорним просторима, попут ходника, холова, продавница, учионица и дворана.¹⁸⁰ Са

¹⁷⁶ У том смислу, бројни теоријски текстови објављени у часопису *Фотографија* у овом периоду садржали су теоријске и декларативне крилатице, али и практичне, техничке савете. Видети нпр.: А. Д., *После V конгреса КПЈ*, FG, I, 2, 1948, 17-18; Ervin Šinko, *Buržoaski aktivizam i partijnost*, FG, II, 5, 1949, 65-66; Josip Bosnar, *O zadacima fotoamaterstva u našoj zemlji*, FG, I, 1, 1948, 1-2.

¹⁷⁷ Судећи према бројним визуелним и текстуалним садржајима објављеним у часопису *Фотографија*, 1951. година је била последња година током које је постојало отворено инсистирање на програму социјалистичког реализма. Ипак, одједи овог програма могу да се препознају у раду чланова Савеза све до краја осамдесетих година.

¹⁷⁸ Да је контрола управе Савеза у првом периоду била посебно строга, говори и предвиђена позиција комесара за агитацију и пропагандну у сваком Извршном одбору Савеза, увођење васпитног рада и политичке наставе, и тзв. оперативна евиденција која је подразумевала телефонску контролу свих организација у вези са свим питањима сваких 15 дана од стране управе. Anonim., *Zapisek sa I saveznog savetovanja fotoamatera Jugoslavije*, 14. III 1948, AJ-632-1-2-1946-1951; *Zaključci sa V Saveznog savetovanja Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, 25. i 26. juna 1949, AJ-632-1-2-1946-1951.

¹⁷⁹ Ово се пре свега односи на делатност југословенског Савеза у Србији. Судећи према објављеним фотографијама у часопису, програм фото-аматерског социјалистичког реализма успешније је реализован у раду чланова Савеза у Словенији и Хрватској као што су Славко Смолеј, Властја Симончич, Златко Шурјак, Милан Павић и други.

¹⁸⁰ Малић, *Путеви и размеђа 1945-1989*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, 117. Иако је било изузетака, начелно се може рећи да су у оквиру мањих клубова приређиване клупске изложбе у оквиру којих су излагали чланови, док су већи клубови често приређивали и међуклупске изложбе на којима су излагали аутори из других клубова, често из различитих југословенских република. За разлику од већих изложби Савеза,

оснивањем првих фотографских удружења приређене су и прве клупске изложбе до отварања *Првог купа југословенске фотографије* 1965. године, највеће и најрепрезентативније изложбе у Савезу биле су годишње савезне изложбе, а према значају следиле су их међународне, републичке, покрајинске и међуклупске изложбе. Поред савезних и републичких, међуклупске изложбе биле су главни начин међусобног повезивања фото-аматерских организација.¹⁸¹

Током августа 1948. године, у оквиру Друштва фото и кино-аматера *Београд* одржана је прва послератна клупска фото-аматерска изложба у Србији.¹⁸² Изабране фотографије са ове изложбе касније су представљене у оквиру *Прве савезне изложбе* одржане током фебруара 1949. године у Умјетничком павиљону у Загребу.¹⁸³ Планови за ову изложбу, испрва предвиђену за крај 1947. године, укључивали су слоган *Остваривање петогодишњег плана*, док су предложене теме биле: „борба, победа, земља по ослобођењу, обнова, план, остварење плана, разне гране индустрије, саобраћај, рударство, социјално старање, наука, школе, уздизање кадрова, пионери, фискултура, армија, разни национални елементи, итд.”¹⁸⁴ Репрезентативне савезне изложбе организоване су сваки пут у другој републици са циљем приказивања најбољих фото-аматерских остварења насталих током претходног периода. Прва савезна изложба била је и прва значајна прилика за практичну примену пажљиво формулисаних теоријских поставки фотографског соцреализма.¹⁸⁵ На пример, у критици једног од чланова жирија, Мироја Вучелића, доминантно је инсистирање на одбијању „остатака старих и нама непријатељских схватања фотографије”, односно истицање оних примера где су „наши фото-аматери са својим камерама пришли нашем радном човјеку, његовим дјелима и изградњи социјализма”.¹⁸⁶ Прецизност описа техничких аспеката и аматерско-уметничких проблема која је изнетих у овој критици говори о јасно постављеним задацима и великим очекивањима које су дружавни функционери имали од чланова Савеза.¹⁸⁷ „Нова уметност” – фотографија – изабрана је да се кроз њу „изразе дубоке социјално-политичке промене настале у нашој земљи под руководством Комунистичке партије и друга Тита”.¹⁸⁸

Крајем јануара 1950. године у Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић* у Београду приређена је *Друга савезна изложба уметничке фотографије* коју је отворио Владислав

иницијатива за њихово одржавање долазила је из самих клубова у оквиру којих је одлучивано о пропозицијама и другим питањима у складу са правилницима о изложбама, жирирању и наградама.

¹⁸¹ Видети Анекс 6.1.

¹⁸² Anonim., *Iz naših organizacija, Neka iskustva iz rada Društva fotoamatera u Beogradu*, FG, I, 2, 1948, 31.

¹⁸³ Lj. Sibinović, *Neka iskustva iz rada Društva fotoamatera u Beogradu*, FG, I, 2, 1948, 30-31; Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2008*, 60.

¹⁸⁴ Живојин Јеремић, *Записник са састанка Савезног одбора за фото-аматерство*, 21. VII 1947, АЈ-632-1-2-1946-1951.

¹⁸⁵ На овој изложби учествовало је 93 аутора из 11 клубова са укупно 254 фотографије, од којих је 23 било из Србије и они су се представили са 61 фотографијом. Закључак жирија за доделу награда, у коме су поред осталих били и сликар Бранко Шотра и новинар Мироје Вучелић био је да излагачи нису потпуно задовољили услове конкурса и због тога прва награда није додељена. Вучелић је у критици образложио недостатке и успехе изложбе и као један од главних проблема навео учешће малог броја фотографских организација и недовољан број снимака из Народно-ослободилачке борбе, односно оних које представљају активности Југословенске армије, али и Народне технике. Мiroје Vučelić, *Prva izložba našeg Saveza*, FG, II, 3, 1949, 36-37; Anonim., *Nagrade i pohvale sa I Savezne izložbe u Zagrebu*, FG, II, 4, 1949, 60.

¹⁸⁶ Мiroје Vučelić, *Prva izložba našeg Saveza*, FG, II, 3, 1949, 36-37.

¹⁸⁷ Нпр. иако се инсистира на приказивању савременог радног човека, и фотографије пејзажа су биле охрабриване „с обзиром на љепоте наше земље и љубав наших људи према својој домовини”. Или, без обзира што се предратни *ненародни* режим оштро критикује „постављање [изложбе] је било врло лијепо и укупно изведено те се може рећи да је ова изложба била једна од науспјелије постављених изложби фотографије које су [и] прије рата одржаване у Загребу”. Исто, 37.

¹⁸⁸ Anonim., *Nagrade i pohvale sa I Savezne izložbe u Zagrebu*, FG, II, 4, 1949, 60.

Рибникар, док су у жирију, поред осталих, били неки од највећих пропагатора социјалистичког реализма – критичар и књижевник Ото Бихаљи-Мерин и сликар и ректор Академије примењених уметности Бранко Шотра.¹⁸⁹ У говору који је Рибникар одржао на отварању истакнут је велики значај који: „за нашу земљу има организовање и приказивање оваквих изложби уметничке фотографије [...]. На изложби као што је ова, скупљени су уметнички радови који су живи, речити документи живота и рада радних људи широм целе наше отаџбине. Само таква организација, широко распрострањена и масовна као што је Савез фото и кино-аматера, у стању је да нам у оквиру једне изложбе пружи тако пуну и импресивну слику наше нове друштвене стварности [...]”.¹⁹⁰

Један од уредника часописа *Фотографија*, Бранибор Дебелковић, у програмском тексту *Пред III савезну изложбу фотографије* сматра да: „Наша фотографија мора поред високих естетско-уметничких момената да буде и актуелна и да изражава наше доба, које више није доба романтичних кутића, старих кућа, сребрних јутара и сличних мотива који обележавају време експлоататора, већ епоха испуњења енергијом и прегнућима, новом вољом радних људи, који не познају и не желе романтично сладуњава сањарења већ велика дела и остварења виших циљева који ће служити за срећу човечанства”¹⁹¹. Он закључује да теме индустрије, социјалистичког преображаја села и грађевинске делатности треба још више да дођу до изражаја, али фото-аматери такође треба да имају у виду да фабрике и машине нису једини симболи социјализма, већ треба да фотографишу и свакодневни живот – нова обданишта, удобне станове и породични живот.¹⁹² Овај текст, објављен пет месеци пре отварања *Треће савезне изложбе фотографија*, може се разумети као опште упутство за фото-аматере у вези са учествовањем на изложбама током првог периода Савеза. Ипак, судећи према критици коју је написао члан жирија и директор љубљанског Уреда за информације Сергеј Вошњак, изложба није била успешна и поред општег позитивног утиска. Вошњак истиче бројне мањкавости представљених фотографија – од непотребне драматизације, преко

¹⁸⁹ Vladislav Ribnikar, *II savezna izložba umetničke fotografije Saveza foto i kinoamatera u Jugoslaviji*, FG, III, 2-3, 1950, 19-20. На изложби је приказано 357 радова 86 аутора. Fran Hlupič, *Povodom III savezne izložbe umetničke fotografije*, FG, IV, 2, 1951, 28, 33-34. У тексту аутор коментарише и прве две савезне изложбе. Видети Анекс 6.1.2. У вези са теоретичарима социјалистичког реализма у Србији видети: Merenik, *Umetnost i vlast: Srpsko slikarstvo 1945-1968*, 49-51.

¹⁹⁰ Рибникар се посебно осврнуо на актуелну кризу Информбироа и закључује како је фотографија убедљиви документ који показује истину о југословенској борби за боље и равноправније друштво и посебно нагласио значај одржавања фото-аматерских изложби у иностранству како би сви могли да се увере у истинско стање ствари у Југославији. Vladislav Ribnikar, *II savezna izložba*, FG, III, 2-3, 1950, 19. Међутим, у тексту објављеном у истом броју часописа, критичар Миодраг Кујунџић износи низ оштрих запажања везаних за стручна питања избора тренутка снимања, назива и сврсисходности композиционих решења појединих фотографија. У краткој напомени објављеној на крају текста, уредници часописа *Фотографија* апологетски истичу разлог и потребу за отварањем критичке дискусије, као прилике за сагледавање великих могућности уметничке фотографије и досадашњих пропуста, у смислу унапређивања будућих подухвата. Критика је у овом периоду углавном пратила афирмативно писање о достигнућима Савеза са циљем даљег унапређивања његовог рада. Нпр. Кујунџић спомиње изложене фотографије Дебелковића чија необичне композиције немају „уметничког оправдања”. М. Kujundžić, *Nekoliko napomena*, FG, III, 2-3, 1950, 34.

¹⁹¹ В. Debeljković, *Pred III saveznu izložbu fotografije*, FG, III, 5, 1950, 57. Трећа савезна изложба отворена је новембра 1950. године у Модерној галерији у Љубљани и на њој је било представљено 195 радова 57 југословенских аутора. Ж. М., *Трећа савезна изложба уметничке фотографије*, FG, IV, 1, 1951, 12-4.

¹⁹² „Опробани фото-уметници треба да пруже, својим новим радовима оригиналних композиција и правилним схватањима нових садржаја, новог подстрека млађим генерацијама фотоаматера.” В. Debeljković, *Pred III saveznu izložbu fotografije*, FG, III, 5, 1950, 57.

неуспешног мешања графике и фотографије, до погрешних наслова и техничких проблема продукције.¹⁹³

Током првог периода савезне изложбе биле су важно средство идеолошке пропаганде и, судећи према текстовима објављеним о њима, постојала су велика очекивања која углавном нису остварена. С друге стране, организација међународних изложби у земљи и иностранству била је посебно важан део програма Савеза и фотографије чланова Савеза из Србије биле су приказане у оквиру посебно припремљене путујуће изложбе организоване у сарадњи са савезним Министарством за науку и културу током 1949. године. Међу темама за конкурс изложбе биле су: стандард живота југословенских радника, фолклор, природне лепоте Југославије и фискултура, а путујућа изложба приказана је у Аргентини, Мексику и Египту.¹⁹⁴ Југословенски фото-аматери учествовали су исте године и на међународним изложбама у Швајцарској, Аустрији, Енглеској, Данској, Холандији и Белгији.¹⁹⁵ Од 1950. године међународна сарадња остваривана је пре свега посредством швајцарске фото-аматерске организације Међународна федерација фотографске уметности (Fédération Internationale de l'Art Photographique, FIAP) у оквиру које су били окупљени савези фото-аматерских удружења из целог света.¹⁹⁶

У складу са друштвено-политичким околностима послератних година ФНР Југославије, први период рада Савеза био је обележен установљавањем идејног и практичног оквира организације, односно дефинисањем и спорвођењем образовног и идеолошко-васпитног програма рада. На Другом пленуму одржаном током јануара 1950. године, закључено је у вези са кризом изазваном резолуцијама Информбироа да је: „Политички ниво чланства” знатно уздигнут и да чланови разумеју „суштину клеветничке кампање и економске блокаде против наше партије и државе. Отуда су слике које су слате за изложбе Савеза у иностранству и земљи настојале да документују херојске напоре народа Југославије у изградњи социјализма и њихову чврсту решеност да уз своју Партију и друга Тита воде борбу до победе истине над лажју, правилног тумачења и примене марксизма-лењинизма над ревизионизмом и контра-револуционарним радом неких руководиоца СССР-а и њихових следбеника”.¹⁹⁷ Овом приликом закључено је и да је потребно „стално изграђивати и побољшавати метод и систем руковођења” на свим нивоима управе Савеза, као и да је

¹⁹³ S. Vošnjak, *Nekoliko kritičkih napomena uz našu III izložbu*, FG, III, 10-11, 1950, 137-138. Још детаљнији критички приказ ове изложбе објављен је у јануару наредне године од стране аутора назначеног само иницијалима „Ж. М.”. Поред многобројних критичких запажања везаних за различите аспекте изложбе, у овом тексту наведено је да је тематика социјалистичке изградње присутна на око 50% изложених фотографија, али да је међусобна разноликост мотива минимална док неке теме, као што су сеоски живот и његова модернизација и лични живот људи, скоро уопште нису обрађене. Ж. М., *Трећа савезна изложба уметничке фотографије*, FG, IV, 1, 1951, 12-4.

¹⁹⁴ *Zapisnik sa sastanka Izvršnog odbora Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, 5. V 1949, AJ-632-1-2-1946-1951.

¹⁹⁵ Anonim., *II plenum Saveznog odbora Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, FG, III, 2-3, 1950, 21; J. Bosnar, *Naši uspesi postavljaju nam nove zadatke*, FG, IV, 1, 1951, 1.

¹⁹⁶ Југословенски Савез био је једна од организација која је учествовала у оснивању Федерације 1950. године и све време постојања Савеза ове две организације одржавале су везе и међусобну сарадњу реализовану кроз приређивање изложби, семинара, конгреса и других догађаја. Истакнути југословенски фото-аматери били су добитници бројних награда и похвала на међународним изложбама иностраних фото-аматерских организација организованих под патронатом ове Федерације, а неки од њих били су функционери ове организације и носиоци виоских њених звања. Anonim., *Savez foto i kino-amatera Jugoslavije učlanio se u Međunarodnu organizaciju za fotografsku umetnost*, FG, III, 2-3, 18. На Првом конгресу Федерације одржаном у Берну 1950. године, на коме је усвојена одлука о оснивању Савеза фото и кино-аматера Југославије заступао је Живојин Јеремић. Anonim., *FIAP*, FG, III, 7, 1950, 97. *Први фото-биенал међународне уметничке фотографије* у организацији Међународне федерације отворен је после Берна и у Београду током јуна 1951. године. Anonim., *Prva međunarodna izložba umetničke fotografije*, FG, IV, 1 1951, 24.

¹⁹⁷ Anonim., *Zaključci II plenuma Saveza foto i kinoamatera Jugoslavije*, FG, III, 2-3, 1950, 17-18.

неопходно „одлучније и смелије прићи стварању нових организација и омасовљењу већ постојећих” и највећу пажњу усмерити на привлачење радничке и сеоске омладине. Један од важних закључака био је везан за ширење и унапређивање такмичења као система рада.¹⁹⁸ После Трећег пленума Савеза, одржаног средином 1950. године, републички делегати послали су писмо Централном комитету Комунистичке партије Србије у коме су се залагали за покретање организација у свим већим местима, а нарочито у индустријским и сеоским центрима.¹⁹⁹ Поред осталог, делегати у писму истичу могућности Савеза у Србији, који је у време писања укључивао 42 организације са преко 8.000 чланова, у смислу пропаганде и агитације. „Кроз фотографију ми ћемо у земљи и иностранству најбоље и најочигледније приказати истину о Социјалистичкој Југославији и за историју документовати херојске напоре народа Југославије у социјалистичкој изградњи”.²⁰⁰ Ови закључци са првих пленума говоре о отвореном спровођењу партијских директива које је било једна од препознатљивих особина првог периода Савеза.

2.2.2. Други период, 1952-1973: Колективизам фото-клубске културе и југословенска уметничка фотографија

Почетак друге фазе Савеза почео је са значајном променом политике послератне Југославије – са либерализацијом и отварањем према Западу који су наступили после кризе изазване резолуцијама Информбироа. „Либерализација друштвеног и културног живота се, како у периоду позних четрдесетих и раних педесетих година, тако и касније, одвијала паралелно са често стратешки компликованим променама партијских ставова, закључака и сугестија.”²⁰¹ Уређивачки правац Савеза у овом периоду у потпуности је пратио нове друштвено-политичке прилике кроз напуштање отворено идеолошког програма и његово усмеравање на унутрашња питања организације и рада.²⁰² Главна начелна карактеристика овог периода, чији почетак може да се веже за 1952. годину, био је наглашени колективизам манифестован у многобројним активностима фото-клубова чији чланови и чланице су, кроз учествовање у такмичарском изложбеном систему, остваривали највеће успехе у оквиру домаћег и међународног организованог фото-аматеризма. Током овог раздобља дошло је до повећане активности Савеза, усавршавања структуре кроз проширивање капацитета, знатног пораста броја одржаних изложби, увођења почасних звања, веће образовне и издавачке

¹⁹⁸ Исто. Видети илустрацију Сл. III.

¹⁹⁹ „Сви учесници Пленума у име чланства нашег Савеза једнодушно осуђују агресивну политику коју према нашој Социјалистичкој земљи и народима воде земље Информбироа на челу са Совјетским Савезом. [...] Наш Савез као и остале организације Народне технике [...] служиће јачању те спремности тиме што ће своје чланство политички васпитавати и нашој Армији давати хиљаде спремних фото-лабораната и фото-специјалиста свесних и способних да Армији увек као такви послуже.” *Delegati III plenuma SFKA Srbije, Pismo III Plenuma Saveza foto i kinoamatera Srbije Centralnom komitetu KP Srbije*, FG, III, 7, 1950, 89.

²⁰⁰ Исто.

²⁰¹ „[...] Култура и уметност биле су, такође, све време под помним надзором, разматране у раду идеолошких партијских комисија, како током педесетих, тако и током шездесетих година.” *Merenik, Umetnost i vlast: Srpsko slikarstvo 1945-1968*, 60.

²⁰² Ове промене су и формално потврђене у оквиру Четврте годишње скупштине Савеза одржане 9. маја 1954. године, односно на Првом конгресу фото и кино-аматера Југославије одржаног у децембру исте године, када је уређивачка политика у потпуности преорјентисана на унутрашња питања организације, односно на усавршавање организационе и програмске структуре. Аноним., *Оснивање и рад Савеза Народне технике [СФКАЈ]*, АЈ-Ф-632-1-2-1946-1951, 5; Josip Bosnar, *Na Kongresu Saveza*, FR, VII, 11-12, 1954, 1. У вези са новим друштвено-политичким приликама видети: Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1988, III, Socijalistička Jugoslavija, 1945-1988*, Nolit, Beograd, 1988, 263-287.

активности, отварања сталне галерије, развоја међународне сарадње, али и формулисања нове естетске парадигме *југословенске уметничке фотографије*. Подстицање рада и неговање репутације малобројних истакнутих фото-аматера постали су важан део програма Савеза јер је њихов статус био кључан модел за успех колектива који је био хијерархијски структуриран.²⁰³ Развијена домаћа и међународна сарадња значила је додатну легитимизацију Савеза као значајног и корисног фактора југословенске културне политике. Интензивнија издавачка делатност, која је у овом периоду поред два нова часописа укључивала и монографије и књиге, допринела је да програм Савеза изгледа репрезентативно и релевантно. Све ове промене омогућиле су каснију институционализацију вредносног система Савеза и друштвени напредак најистакнутијих фото-аматера чије су иницијативе током трећег периода у великој мери превазишле његове оквире. Крај друге и почетак треће фазе Савеза везан је за прву половину седамдесетих година односно за радикалну децентрализацију која је наступила после усвајања новог југословенског Устава 1974. године, који се, условно, може разумети као први формални корак процеса који је довео до распада СФР Југославије.²⁰⁴

На Пленуму одржаном 1952. године предложена је израда новог Статута, у складу са новим друштвеним околностима, који је усвојен на Конгресу фото и кино-аматера одржаном у Новом Саду две године касније.²⁰⁵ Сви раније установљени задаци и циљеви Савеза – одржавање течајева, приређивање изложби, предавања, дискусија, саветовања и такмичења, објављивање часописа и других издања, повећање чланства, унапређење организације и администрације, рад са децом и омладином и међуклупска, републичка и међународна сарадња – и даље су реализовани али у већем обиму и слободније него раније.²⁰⁶ Поред аутора чији рад је обележио и први период Савеза, као што су Бранибор Дебелковић, Војислав Маринковић и Милош Павловић, током ове фазе успехе су остварили и многи чланови чија активност је била значајна и током трећег периода Савеза. Стефан Богдановић, Ђорђе Букилица, Иво Етеровић, Бранислав Ђорђевић, Миодраг Ђорђевић, Живојин Ђорђевић, Милош Јовановић, Стеван Лазукић, Секула Меденица, Видоје Мојсиловић, Томислав Петернек, Стеван Ристић, Драгољуб Тошић и Бранко Турин били су истакнути чланови Савеза који су у великој мери обележили ову фазу његовог рада. Овај период обележио је и фото-аматерски и уреднички рад Драгољуба Алексића, Добривоја Барловца, Миодрага Богдановића, Раце Булатовића, Видоја Васића, Јована Вајдла, Миленка Додера, Светислава Драговића, Новака Живковића, Живка Јанвеског, Душана Кнежевића, Милутина Лазића, Милорада Милошевића Бревинца, Боривоја Миросављевића, Александра Нађа, Мирослава Никољачића, Александра Саше Павловића, Драгана Пантића, Срећка Подвинеца, Миодрага Радуловића, Стевана Секеља, Милутина Станисављевића, Душана Станимировића, Славољуба Станојевића, Петра Црноборија и других. Поред тога што су често имали и професионална фотографска ангажовања и углавном са успехом учествовали на великом броју фото-аматерских изложби, неки од ових аутора и ауторки радили су и као наставници,

²⁰³ Nikola Marušić, *Izložbe i zvanja su podigle organizacije Saveza na viši nivo*, FKR, XI, 2, 1958, 3.

²⁰⁴ Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1988*, III, 380-417.

²⁰⁵ Anonim., *Plenum Saveznog odbora Saveza foto i kinoamatera Jugoslavije*, FG, VI, 2, 1953, 2-4; Anonim., *Kongres Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, FR, VII, 5-6, 1954, 3. О промени програма говори и текст о Пленуму одржаном крајем 1952. године: „Није било као раније: реферат, неколико мршавих дискусија и закључци. Не, на последњем Пленуму [...] људи су изнели своје мисли, упорно се борили за своје предлоге и [...] окомили се на догматизам било које врсте, укалупљеност, против конвенционалних рецепата и рецепата уопште.” S. T., *Život reči i misli, Posle Plenuma Saveza*, FG, VI, 2, 1953, 1.

²⁰⁶ Anonim., *Zaključci I kongresa Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, FR, VIII, 3-4, 1955; Anonim., *Statut Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKR, XVI, 11, 1963, 13, 16.

критичари, уредници и организатори у оквиру Савеза и на тај начин доприносили колективном успеху организованог фото-аматеризма у овом периоду. У односу на свеprisутно промовисање рада фото-аматера не може да се говори о истакнутим фото-аматеркама, али неке од њих постигле су мањи успех у смислу објављивања фотографија, учешћа на групним изложбама или, изузетно, кроз приређивање самосталних изложби и фото-репортерско ангажовање. Судећи према објављеним подацима и фотографијама, Злата Клокочар, Ана Лазукић, Снежана Николић и Косовка Штикавац биле су једине чланице Савеза које су постигле већи успех током другог периода, а најуспешнија је вероватно била Мирјана Ристић-Кнежевић чије фотографије су биле више пута награђиване и објављиване.²⁰⁷

Током другог периода Савеза дошло је до практичног и теоријског усавршавања изложбеног система и реализоване су бројне програмске иницијативе са циљем истицања значаја и унапређивања излагачке и аматерско-уметничке делатности. На Скупштини у Осијеку 1951. године донета је одлука о додељивању излагачких и почасних звања за успех на изложбама и за доприносе организацији и подизање општег нивоа и угледа југословенске фотографије.²⁰⁸ Предратни фото-аматери, чланови Фото-клуба *Београд* Георгије Жорж Скригин и Бранибор Дебелковић том приликом постали су први *мајстор фотографије* и први *кандидат-мајстор фотографије* у Србији. Поред осталих, у наредном периоду су и други истакнути фото-аматери, Милош Павловић, Станоје Бојовић, Војислав Маринковић, Секула Меденица, Иво Етеровић, Томислав Петернек, Миодраг Ђорђевић и Драгољуб Тошић, добили ова звања.²⁰⁹ Поред звања *мајстор* и *кандидат-мајстор фотографије*, касније су уведена још три аматерско-уметничка звања *фото-аматер I, II и III класе* и три звања *почасни члан*.²¹⁰ Услови за добијање свих звања, били су прописани правилницима и кандидати за *излагачка звања* морали су да освоје одређени број поена и награда, односно да учествују на одређеном броју изложби, као и да за свој рад добију оцене и препоруке.²¹¹ У јулу 1951. године основан је Уметнички савет Савеза са циљем унапређивања изложбеног система и задаци његових чланова обухватали су селекцију фотографија за међународне изложбе, оцењивање радова чланова предложених за звања и дискусије о питањима попут жирирања изложби и уметничким карактеристикама фотографија.²¹² На Пленуму 1961. године формиран је Савет

²⁰⁷ Видети Анекс 6.1.7 и 6.5.1.

²⁰⁸ Anonim., *Prvi majstori i kandidati majstora fotografije*, FG, IV, 6, 1951, 118. Три године касније, у оквиру Међународне федерације фотографске уметности (FIAP), на предлог делегата из Југославије, уведено је додељивање сличних високих звања која су добијали истакнути фото-аматери, а носиоци ових звања постали су и бројни истакнути чланови југословенског Савеза. Anonim., *Priznanje fotografiji*, FR, VIII, 7-8, 1955, 3. Видети Анекс 6.2.

²⁰⁹ Anonim., *Novi kandidati i majstori fotografije*, FKR, XV, 6, 1962, 7; Anonim., *Novi kandidat-majstori*, FKR, XVI, 2, 1963, 26; Anonim., *Novi majstori fotografije: Dragan Tošić*, FKR, XXII, 9, 1969, 244.

²¹⁰ На овај начин је направљена разлика између фото-аматера у распону од три класе и оних чланова Савеза који су превазишли аматерски ниво и постали мајстори фотографије. У каснијем периоду уведена су и три почасна звања *заслужни члан* намењена члановима и чланицама који су били посебно заслужни за унапређивање организације, као и звања *наставник* и *инструктор Фото-савеза Југославије* која су могли да добију фото-аматери оспособљени за вођење течајева и држање наставе. *Pravilnik o dodeljivanju počasnih zvanja u Savezu foto i kinoamatera Jugoslavije*, BO, 3, 1956, 23-24. Anonim., *Pravilnik o dodeljivanju zvanja*, SFKAJ, Beograd, 1960. Anonim., [Nastavnička zvanja u FSJ], FKR, XXII, 1, 1969, 3; Anonim. (ur.), *Statut i pravilnici*, 14-22.

²¹¹ Критеријуми за бодовање, рангирање и додељивање звања били су директно везани за основну јединицу вредносног система организованог фото-аматеризма – технички вешто направљену естетизовану *уметничку фотографију*, али и за процену ангажовања и доприноса чланова и чланица у оквиру Савеза. Мојс, *Fotografske titule*, FKR, XVII, 6, 1964, 3; Anonim. (ur.), *Statut i pravilnici*, 17. Anonim., *Izmene pravilnika*, FKR, XXXIV, 10, 1981, 30; *Pravilnik o dodeljivanju zvanja*, FSJ, Beograd, 1982, 6-8. У вези са правилницима видети Анекс 6.3.

²¹² На седници Извршног одбора Савеза основан је Уметнички савет чији чланови из Србије су били Ото Бихаљи-Мерин и Георгије Жорж Скригин. Том приликом основана је и Стручна комисија чији чланови су били Бранибор Дебелковић, Секула Меденица, Драгош Телебаковић и други. Anonim., *Vesti*, FG, IV, 6, 1951, 136. Видети и:

за унапређење фотографије чији задатак је био „одређеније изучавање садржине и методе рада, као и искуства на пољу фотографије”.²¹³ Слично томе, организована су и саветовања мајстора и кандидат-мајстора фотографије о „проблемима југословенске фотографије”.²¹⁴

Иако је хијерархија већ била наглашена у изложбеном систему Савеза, увођењем излагачких звања она је постала доминантна због тога што је сада успех чланова и чланица био видљивији и прецизније дефинисан. Поред тога, номенклатура звања, чији назив је био комбинација занатских диплома и војних чинова, додатно је подигла друштвену репутацију успешних чланова чије компетенције су сада могле да буду препознате и изван оквира Савеза. Додељена звања имала су и функцију знака занатског мајсторства у смислу високог нивоа вештине овладавања техничко-технолошким аспектима фотографије. Међутим, излагачка звања односила су се и на уметничко мајсторство иза кога је де факто стајао уметнички аматеризам, што је доприносило конфузији у вези са разликовањем техничког и уметничког аматеризма у оквиру Савеза. Ово је формално потврђено 1958. године променом званичног назива Савеза фото и кино-аматера Југославије у Фото-кино савез Југославије јер „чланови [...] Савеза нису само аматери [...] него и професионалци”.²¹⁵ Иако је Савез окупљао пре свега фото-аматере и иако је у Статуту аматеризам све време остао основа његовог деловања, ова одлука била је донекле оправдана у смислу ширег опсега деловања организације чији најистакнутији чланови су били и успешни професионалци посвећени пољима репортерске, репродукционе, филмске, музејске и туристичко-промотивне фотографије. Међутим, без обзира на њихова раличита занатско-професионална искуства, рад амбициозних чланова Савеза остварен је пре свега у пољу уметничког аматеризма, што је била једна од последица веома утицајне уређивачке политике Савеза у оквиру које је аматерска *уметничка фотографија* промовисана као највеће фотографско достигнуће.

Током другог периода Савеза управе фото-клубова добиле су могућност самосталнијег одлучивања и већу слободу у планирању рада и могле су до одређене мере различито да интерпретирају задата програмска начела и на тај начин негују неку врсту посебности која се најчешће манифестовала кроз организацију тематских изложби и других манифестација.²¹⁶ Основане су бројне нове организације попут фото-клубова или фото-кино клубова *Деспотовац* (1954), *Електромашинац* (1955), *Дом ЈНА* (1956), *Борац* (1958), *Нови Београд* (1962), *Смедерево* (1963), *Јастребац* (1968) и Фото-кино клуба *Фото-кино ревије* (1970), а број чланова постојећих удружења растао је заједно са све већим бројем изложби и награда.²¹⁷

Anonim., *Savetovanje foto umetnika*, FR, X, 1, 1957, 3; Anonim., *Prvi sastanak Umetničkog saveta*, FKR, XIII, 1960, 6, 20.

²¹³ Mojs, *Nov način prilaženja problemima fotografije*, FKR, XV, 5, 1962, 3.

²¹⁴ *Materijali sa Prvog savetovanja o jugoslovenskoj fotografiji*, FKJSJ, Beograd, 1961, 3; Anonim., *Prvo savetovanje kandidata i majstora fotografije*, FKR, XIII, 9, 1960, 3; Anonim., *Najzad, razgovarali smo o fotografiji*, FKR, XIV, 7, 1961, 15-17; Anonim., *Novo savetovanje majstora i kandidata majstora*, FKR, XIV, 10, 1962, 22; Anonim., *Drugo savetovanje majstora i kandidat-majstora fotografije*, FKR, XV, 3, 1962, 22; Anonim., *Treće savetovanje majstora i kandidata održaće se u Sarajevu*, FKR, XV, 11, 1962, 22; Anonim., *12. januara Savetovanje o fotografiji*, FKR, XVI, 1, 1963, 22; Anonim., *Kratke vesti* [IV savetovanje kandidat-majstora i majstora fotografije], FKR, XVII, 10, 1964, 26; Mojs, *Da ne ostane samo pokušaj*, FKR, XVIII, 2, 1965, 31.

²¹⁵ Anonim., *Četvrti kongres foto i kino amatera Jugoslavije*, BO, 14, 1958, 6. Назив Савеза фото и кино-аматера Србије промењен је у Фото-кино савез Србије 1964. године. Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић, *Алманах Фото-савеза Србије*, 16.

²¹⁶ V. M., *V skupština Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKR, XVI, 8, 1963, 26-27. Нпр. награђивани аутори имали су могућност да изложе фотографије по сопственом избору, без жирирања: Anonim., *Izložba fotografije u čast IV kongresa Narodne tehnike*, FKR, XVI, 5, 1963, 22. A. A., *Plodna aktivnost foto i kinoamatera u Somboru*, FKR, XIII, 5, 1960, 21; Anonim., *Beograd* [Izložba amatera I klase], FKR, XVIII, 1, 1965, 26. Малић, *Путеви и размеђа 1945-1989*, у: Борђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, 116.

²¹⁷ Anonim., *Spisak registrovanih organizacija SFKAS u 1956. godini*, BO, 3, 1956, 20-21. Видети Анекс 6.8.2.

Управе фото-клубова при Универзитету у Београду формирале су заједничку Универзитетску излагачку секцију УНИС у оквиру које су могли да наступају сви чланови-студенти.²¹⁸ У адресару организација Фото-кино савеза Југославије објављеном 1965. године наведено је да је у Србији било активно 102 удружења.²¹⁹

Удружење је раздвојено у организације Фото-савез Југославије и Кино-савез Југославије на Шестој скупштини одржаној 1966. године.²²⁰ Поред осталих промена, либерализована је делатност чланова и чланица и у смислу потенцијалне комерцијалне активности, иако су „принципи аматеризма” остали кључна одредница.²²¹ После Јосипа Боснара, други председник Савеза у периоду од 1960. до 1966. године био је дотадашњи секретар и један од најистакнутијих политичких функционера у организацији – Живојин Јерemiћ, а трећи Самуило Амодaј, од 1966. до 1972. године.²²² До средине седамдесетих година у југословенском Савезу било је преко 32.000 активних чланова и чланица у преко 400 фото-клубова, а више од 50.000 полазника и полазница прошли су течајеве и семинаре.²²³ Течајеви су све време остали главни образовни аспект програма Савеза и у Србији је 1959. године установљен двонедељни Републички семинар за црно-белу фотографију у Матарушкој Бањи близу Краљева који је успешно одржаван у наредном периоду.²²⁴

Почетком другог периода основна естетска премиса Савеза – отворено идеолошки усмерена соцреалистичка фотографија која представља социјалистичку стварност – у великој мери замењена је промовисањем идеје о шире схваћеној *југословенској уметничкој фотографији*, која је укључивала и претходно подобне теме, али углавном без отвореног инсистирања на пропагандном програму. Иако је дужност функционалног приказивања социјалистичке изградње повремено и даље истицана и практикована, инсистирање на

²¹⁸ Anonim., *Osnovana Univerzitetska izlagačka sekcija*, FKR, XV, 5, 1962, 16.

²¹⁹ Anonim., *Adresar organizacija Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKR, XVII, 5, 1963, 40. Крајем седамдесетих година у оквиру републичког Савеза у Србији било је 45 фото-клубова са преко 4.000 чланова. Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић, *Алманах Фото-савеза Србије*, 20. Већи клубови најчешће су имали развијену и излагачку и образовну активност, а у мањим клубовима је често једна од њих била доминантнија. V. M., *V skupština Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKR, XVI, 8, 1963, 26.

²²⁰ Овом приликом донет је и нови Статут у коме је по први пут састав Скупштине Савеза дефинисан тако да су у њега ушли и делегати покрајинских савеза Војводине и Косова, док је у чланство Савезног одбора ушао по један њихов представник. Anonim., *Ozbiljni i obimni zadaci, Delegati VI skupštine FKSS izjasnili se za razdvajanje saveza*, FKR, XIX, 7-8, 1966, 171-172. У оквиру републичког Савеза фото и кино-аматера Србије није дошло до овог раздвајања и његов нови назив Фото-кино савез Србије промењен је 1964. године и остао је све до краја југословенског Савеза. Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић, *Алманах Фото-савеза Србије*, 16; Bilten 1, FSJ, FKSS, Čačak, 1990.

²²¹ Поред тога, председник, потпредседник и секретар Савеза бирани су по први пут за ограничени период између заседања одбора. Новим Статутом дефинисана је и потенцијална комерцијална активност: „Фото савез Југославије може оснивати и сервисе за припрему и одржавање фотографских изложби пропагандног и другог карактера на комерцијалној основи, пласирања фотографских остварења својих чланова, пружања помоћи фото-организацијама и другима који користе фотографију”. *Statut Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XIX, 12, 1966, 314.

²²² Anonim., *Ozbiljni i obimni zadaci, Delegati VI skupštine FKSS izjasnili se za razdvajanje saveza*, FKR, XIX, 7-8, 1966, 171-172; Anonim., *Samuilo Amodaj*, FKR, XXVII, 1-2, 1974, 16.

²²³ Nikola Marušić, *Veliki jubilej, Povodom proslave 30-te godišnjice FSJ*, FKR, XXIV, 11-12, 1979, 3.

²²⁴ Први пут организован 1955. године овај курс су пролазили углавном млађи фото и кино-аматери и аматерке из целе Србије. На крају семинара приређивана је изложба фотографија које су полазници сами направили током похађања курсева. Инструктори су често били истакнути чланови Савеза и углавном су се мењали сваке године, а избор фотографија повремено је објављиван у часопису *Фото-кино ревија*, укључујући и фотографију на насловној страници септембарског издања часописа *Фото-кино ревија* из 1963. године чији аутор је био полазник Милан Диклић. На А курсу полазници су се упознавали са основама фотографске технике и технологије, а предавања на напредном течају била су посвећена формалним елементима, различитим жанровима и рекламной фотографији. M., *Foto-seminar u Mataruškoj Banji*, FKR, XV, 9, 1962, 22; Anonim., *Preko 50 polaznika na Seminaru u Mataruškoj Banji*, FKR, XVI, 10, 1963, 22; Anonim., *Foto-seminar u Mataruškoj Banji – škola budućih izlagača*, FKR, XVII, 10, 1964, 7, 17; Anonim., *Sa seminara u Mataruškoj banji*, FKR, XXIII, 10, 1970, 292.

задацима Савеза током другог периода начелно је било замењено умереним промовисањем нове фото-аматерске доктрине.²²⁵ Без обзира на то што у оквиру Савеза није било званично прокламованог одустајања од начела социјалистичког реализма, почетком педесетих година дошло је до приметног одбацивања овог усмерења.²²⁶ Аматерско-уметничка фотографија више није била елемент отворене агитације, већ је инструментализована као вид наизглед деполитизоване делатности која треба да буде доступна свима.²²⁷ У говору на Конгресу 1954. године, председник Боснар истакао је да је Савез и даље био политичко-пропагандни фактор, али је закључио како: „Морамо активно радити да изградимо свој, југословенски лик фотографије а не можемо се, нити се смемо поводити ни за каквим другим правцима, јер имамо богату садржину у нашем гигантском социјалистичком развоју”.²²⁸ Мада је реторика наизглед била слична као и раније, сада је нагласак био на потреби формулисања *југословенског лика фотографије* за коју је *социјалистички развој* богат садржај, а не најважнија тема политичке пропаганде. Програм Савеза у овом периоду био је заокружен готово „искључиво питањем унапређења фотографије и њеног афирмисања у нашем друштву и свету [...]”.²²⁹ У складу са тим, поред израза *уметничка фотографија*, почели су да се користе и термини *излагачка*, *ауторска*, *субјективна*, *креативна* и *ликовна фотографија* и њихова употреба говори о све већој потреби за уметничким одређењем фото-аматерске делатности.²³⁰ Идеолошки притисак ранијег периода замењен је промовисањем све развијенијег излагачког система у оквиру кога је негована потрага за атрактивним формалним решењима појединачних аматерско-уметничких фотографија, чије прављење је, поред осталог, било мотивисано престижом награда и звања.²³¹ Међутим, уобичајени конвенционални формализам фотографског аматеризма – у смислу постизања ефеката допадљивог изгледа, истицања значаја композиције и техничке изврности – у великој мери маскирао је другачији идеолошки програм Савеза.²³² После периода инсистирања на нормативима соцреалистичке доктрине естетски програм

²²⁵ „Година 1948. прошла је у знаку потврде и легализације социјалистичког реализма на Петом конгресу КПЈ, али је већ наредне – која је протицала у знаку изразитих контрадикција – политика Партије почела да руши до јуче прокламоване и неприкосновене каноне социјалистичког реализма [...]” Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1988, III, Socijalistička Jugoslavija, 1945-1988*, 317.

²²⁶ Нпр. у свим бројевима часописа *Фотографија* из 1952. године објављене су укупно 4 фотографије које могу да се повежу са соцреалистичким програмом. V. Radojević, *Utovar* [f], FG, V, 1, 1952, 11; B. Štajer, *Iz hemiske industrije* [f], FG, V, 2, 1952, 27; Josip Bosnar, *Žetva* [f], FG, V, 3, 1952, 9; [Fotografija sejača bez legende] [f], FG, V, 6, 1952, 37. Слично томе за објављивање у каталогу велике и веома посећене изложбе *I међународна изложба фотографске уметности* одржане у Београду исте године, од 11 фотографија југословенских фото-аматера само 2 кореспондирају са соцреалистичким програмом (Ж. Скригин, *IV офанзива* и Б. Штајер, *Из хемичке индустрије*). Судаћи према насловима фотографија нешто већи укупан број таквих фотографија (14) овом приликом је изложен, али оне су чиниле само шестину југословенске продукције (86), односно занемарљиви део целе изложбе (471). Бранибор Дебељковић, Војислав Маринковић, Милош Павловић и др. (ур.), *I међународна изложба фотографске уметности, 1-31 мај, Београд* [к], Савез фото и кино-аматера, Фото-клуб Београд, Београд, 1952.

²²⁷ Živojin Jeremić, *Fotografija treba da bude pristupačna svima*, FKR, XIII, 6, 1960, 4.

²²⁸ Josip Bosnar, *Na Kongresu Saveza*, FR, VII, 11-12, 1954, 1.

²²⁹ Anonim., *Blic intervju sa Samuilom Amodajem, predsednikom Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXII, 11, 1970, 293; Anonim., *Pred 4. skupštinu Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKR, XIX, 3, 1966, 3.

²³⁰ Ivan Vulović, *U korak sa vremenom*, FKR, XVI, 5, 1963, 22; Branko Lukić, *Ko daje smer jugoslovenskoj fotografiji*, FKR, XVI, 6, 1963, 22; Anonim., *Klubovi juče i danas*, FKR, XIX, 11, 1966, 3; M. J., *Težak je put do apstraktnog izraza*, FKR, XVII, 6, 1964, 13. Predrag Gatalica, *Problemi unutrašnje organizacije Saveza*, FKR, XIX, 4, 1966, 3-4; A. Antonić, *Usredsređivanje napora*, FKR, XIX, 5, 1966, 3.

²³¹ Anonim., *Deset godina Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, FR, IX, 3, 1956, 4; Josip Bosnar, *Proširiti delatnost u svim oblastima našeg socijalističkog razvoja*, FKR, XII, 1, 1959, 3-4.

²³² О овоме речито говоре и теме IV саветовања одржаног 1965. године: *Шта можемо да научимо од сликарства?*, *Композиција у фотографији*, *Функционално зрно и неоштрина*, *Фотографско гледање*, *Репортерска фотографија* и *Новости из фото-индустрије*. Anonim., *4. jugoslovensko savetovanje o fotografiji*, FKR, XVIII, 1, 1965, 32.

Савеза није остао без идеолошке основе, већ је у ово време формулисан нов, односно инструментализован стари, много делотворнији програм који је подразумевао одржавање сасвим деполитизоване *уметничке фотографије*. Формалним враћањем на основни образац организованог фото-аматеризма уз додатно југословенско одређење, уређивачка политика Савеза дошла је до готово непогрешивог аутоцензуришућег механизма у оквиру кога су стално понављана иста конвенционална решења појединачних фотографија.²³³ На овај начин суптилно је спроведено пропагирање ларпурлартистичке и аисторијске *југословенске уметничке фотографије*, најзначајније естетске доктрине политичке неутрализације фотографског рада све бројнијих амбициозних фото-аматера и фото-аматерки. Промовисањем мајсторства као модела овладавања аматерско-уметничким фотографским вештинама, управа Савеза у потпуности је предупредила потенцијално проблематичне критичке иницијативе чија форма је превазилазила допадљиве композиције и које су могле да доведу до стварања непожељних фотографија социјалистичке свакодневице. У том смислу, једна од најпрепознатљивијих начелних карактеристика државно организованог југословенског фото-аматеризма била је скоро потпун недостатак друштвене критике, односно усмереност на решавање увек истих ограничених формалних проблема *уметничке фотографије*.²³⁴

Као део *Прве изложбе „Народне технике”*, која је одржана 1951. године у Београду, приређена је и *Прва републичка изложба аматерске фотографије у Србији*.²³⁵ Током педесетих и посебно током шездесетих година истакнуто место у Савезу имао је највећи фото-клуб у Југославији, Фото-клуб *Београд*, који је све време трајања Савеза био и једна од најуспешнијих фото-аматерских организација, чији чланови су били готово сви најнаграђиванији фото-аматери у Србији.²³⁶ Чланови управе овог клуба организовали су *Прву међународну изложбу фотографске уметности* која је отворена у Београду 1. маја 1952. године.²³⁷ Судаћи према објављеним репродукцијама и називима фотографија, односно

²³³ У складу са друштвеним приликама, Савез је и даље био под директном државном контролом о чему, поред осталог, говори и садржај *Дисциплинског правилника* из 1956. године. Savezni odbor Saveza foto i kinoamatera, *Disciplinski pravilnik Saveza foto i kinoamatera Jugoslavije*, FR, IV, 4, 1956, 22.

²³⁴ Ова промена естетског обрасца у оквиру Савеза у досадашњим истраживањима повезана је са појмом социјалистичког естетизма. Видети: Јеша Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989.*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 103; Шапоња, *Фотограф између вере и сумње, 1945-1989.*, у: Ђорђевић (ур.), Исто, 110-111. Међутим, чини се да се промене у Савезу могу везати за овај појам Свете Лукића пре свега у интерпретацији коју је формулисао Лазар Трифуновић. Видети: Lazar Trifunović, *Enformel u Beogradu* [k], UP Свјета Zuzorić, Beograd, 1982, 11-12, citirano u: Јеша Денегри, *Теме српске уметности: Српска уметност 1950-2000, '50 '60*, Колекција Трајковић, Beograd, 2019, 90-91. У вези са социјалистичким естетизмом у сликарству: Merenik, *Umetnost i vlast: Srpsko slikarstvo 1945-1968*, 95-97.

²³⁵ Драгиша Стефановић, *Успела изложба*, FR, V, 1, 1952, 13. Друга републичка изложба фото-аматера Србије одржана је поново у Београду, у галерији која ће касније постати Графички колектив 1952. године. Žorž Skrgin, *II republička izložba amatera Srbije*, FR, VI, 1, 1953, 1-2. Републичке изложбе су затим са два изузетка одржане сваке године у другом граду у Србији. Видети Анекс 6.1.3.

²³⁶ Anonim., *Uspesi Fotokluba „Beograd”*, FKR, XI, 6, 1958, 22; Anonim., *Najaktivnije organizacije i izlagači u 1970.*, FKR, XXIV, 6, 1971, 27. Видети Анекс 6.8.2 и илустрацију Сл. XIV.

²³⁷ Изложба је приређена у тек изграђеној и незавршеној згради код пролаза Безистан на Теразијама. Ч. К., *Гледајући те слике, Прва међународна изложба фотографске уметности у Београду*, Борба, недеља 1. јун, 1952, 5; Anonim., *I међународна изложба фотографске уметности у Београду продужена је до 15. јуна*, Борба, 10. јун 1952, 10; S. T., *I međunarodna izložba fotografske umetnosti*, FG, V, 2, 1952, 2. Изложба, која је организована под патронатом Међународне федерације фотографске уметности, била је једна од најпосећенијих изложби фотографија приређених у Југославији. Трајање је продужавано два пута због великог интересовања јавности, а међу неколико десетина хиљада посетилаца био је и председник републике Јосип Броз Тито. Пратећи каталог садржи 32 репродукције изложених радова са детаљним списком свих примљених и изложених радова, као и списком излагача и њихових фото-аматерских организација. Посебна специфичност овог каталога, коју је увео Бранибор Дебелковић, јесте и 14 страница са минијатурним репродукцијама портрета свих 168 аутора. Ови портрети подсећају на решења коришћена у уметничким радовима и могу се видети као својеврсна непланирана конкуренција конвенционалним аматерско-уметничким фотографијама које су у каталогу репродуковане после

учесницима и учесницама из 39 земаља са свих континената, изложба је била један од показатеља превазилажења доктрине социјалистичког реализма и уклапања програма Савеза у конвенционалне оквиру глобалног организованог фото-аматеризма.²³⁸ Другу међународну изложбу заједнички су организовали Фото-клуб *Београд* и Фото-клуб *Загреб* у децембру 1953. године, а Фото-клуб *Београд* био је организатор још три међународне изложбе у Београду, од којих је *Трећа међународна изложба* отворена током маја 1956. године²³⁹, а *Четврта* маја 1963. године под покровитељством председника Јосипа Броза Тита.²⁴⁰ Чланови управе Фото-клуба *Београд* били су организатори и најдуговечније међуклупске изложбе у Србији, *Салона фотографије „20. октобар”*. Ова смотра заменила је дотадашњу годишњу међуклупску изложбу и први пут је организована 1955. године као део прославе ослобођења Београда, а наредних деценија увек је отворана током октобра.²⁴¹ Међутим, без обзира на назив и почетни локални значај, убрзо је добила савезни карактер и у оквиру ње су излагали многи фото-аматери из целе Југославије, а повремено су позивани и аутори из иностранства.²⁴² Као део овог *Салона* 1958. године, у оквиру кога су излагали и аутори из Италије и Аустрије, отворена је и *Прва међународна изложба фотографских књига и часописа*.²⁴³ За посебно велике заслуге и успех у ширењу техничке културе Председништво *Народне технике* доделило је највишу, Златну плакету *Борис Кидрич* Фото-клубу *Београд* 1967. године.²⁴⁴ У оквиру *Деветнаестог салона* 1973. године уведена је и откупна награда Музеја примењене уметности у Београду, а последњих неколико издања *Салона* одржано је у холу Народне библиотеке Србије.²⁴⁵

Нови Сад је поред Београда био најактивније место фото-аматерске делатности у

њих. Дебељковић, Маринковић, Павловић и др. (ур.), *1 међународна изложба фотографске уметности, 1-31 мај, Београд*, [34-48]; Дебељковић, Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива, 1936-2001*, 142. Видети илустрације V, VI и VII.

²³⁸ Упоредити нпр.: Carlheinz Albrand (ed.), *Rollei Jahrbuch Annual 1953*, R. H. Hammer, Wien, 1953; Anonym. (ed.), *1956 FIAP Yearbook*, C. J. Bucher, Lucerne, 1956; L. Fritz Gruber (ed.), *Photokina 1956*, Messe und Ausstellungen, Köln, 1956. Једине три учеснице ове изложбе биле су Вилма Батић из Љубљане, Јулија Грил (Grill) и Лаура Мизнер из Загреба. Исто, n. p.

²³⁹ M. V., *Treća međunarodna izložba fotografske umetnosti*, FR, IX, 3, 1956, 4, 18. Видети Анекс 6.8.2.

²⁴⁰ Miodrag Jovanović, *4. međunarodna izložba FK „Beograd”*, FKR, XVI, 7-8, 1963, 13. Иако Јовановић у својој критици оспорава актуелност француске колекције чланова агенције Магнум, њено приказивање било је посебна атракција ове изложбе. Овом приликом представљене су и фотографије Анрија Картије-Бресона (Henri Cartier-Bresson) чији је рад, први пут представљен у Београду на изложби *Породица човека* у Београду 1957. године. Видети и: Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2008*, 86-87. Пета и последња међународна изложба у Србији, одржана је на Београдском сајму, током новембра 1968. године, заједно са Другом међународном изложбом фото-кино опреме. Мојс, *Prva međunarodna foto-kino izložba*, FKR, XXI, 2, 1968, 31.

²⁴¹ Назив изложбе је једно време био промењен у *Октобарски салон* али није имао везе са уметничком изложбом истог назива која је одржавана од 1960. године. Малић, *Prilozi za istoriju beogradske fotografije*, u: Anonim. (ur.), *XXXI oktobarski salon fotografije*, 2-5. Видети Анекс 6.8.2.

²⁴² Изложба, која је последњи пут вероватно организована 1990. године, све време била је прилика за представљање радова младих чланова Савеза, али и редовно показивање продукције афирмисаних фото-аматера. Anonim., *XXXVI salon fotografije „20. oktobar”*, FK „Beograd”, Beograd, 1990, наведено у: Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2008*, 174, нап. 705. Од 1957. године као главна награда изложбе додељивана је Плакета Скупштине града Београда под покровитељством председника Општине града. Малић, *Prilozi za istoriju beogradske fotografije*, u: Anonim. (ur.), *XXXI oktobarski salon fotografije*, 3.

²⁴³ Чланови Фото-клуба *Београд* су испред *Народне технике*, а поводом прославе Првог маја поклонили председнику Титу посебно припремљен фото-албум са фотографијама снимљеним током параде док је парада још увек била у току. Anonim., *Maršalu Titu predat album sa fotografijama snimljenim u toku parade*, FKR, IX, 6, 1961, 17. Видети и: Тодић, *Фотографија и пропаганда*, нап. 47, 90.

²⁴⁴ Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub Beograd], FKR, XX, 6, 1967, 153.

²⁴⁵ Ови догађаји су међу многобројним примерима сарадње институција уметности и културе и Савеза у Србији и показатељи су процеса институционализације вредности организованог фото-аматеризма. Anonim., *Kalendar izložbi i festivala* [XIX salon 20. oktobar], FKR, XXVI, 3, 1973, 31; Milan Draškić, Dejan Miljković (ur.), *XXXV Salon fotografije 20. oktobar*, Narodna biblioteka, FK Beograd, Beograd, 1989; Малић, *Летонис српске фотографије, 1839-2008*, 174.

Србији и центар деловања Покрајинског савеза који је окупљао фото-аматере учлањене у многобројне војвођанске фото-клубове. *Трећа покрајинска изложба* одржана је 1953. године прво у Новом Саду, а затим у Суботици, Сомбору и Зрењанину. На њој су учествовали војвођански фото-аматери из око шездесет клубова, али и гости из целе Југославије.²⁴⁶ *Осма покрајинска изложба* отворена је 1958. године у Галерији *Трибина младих* у Новом Саду, а *Прва покрајинска ревија колор дијапозитива* одржана је 1964. године на различитим јавним местима у Новом Саду.²⁴⁷ У организацији Фото-кино клуба *Бранко Бајић* у Новом Саду 1961. године отворена је прва међклубска изложба *Нови Сад и Новосађани* поводом Дана ослобођења тог града. После периода неактивности, чланови овог клуба организовали су 1971. године десету међклубску изложбу под називом *Златно око* која је наредних година проширена, постала међународна и одржавана под покровитељством председника републике, Јосипа Броза Тита.²⁴⁸

Поред *Прве покрајинске ревије колор дијапозитива* и *Прве међународна изложбе „Златно око“*, током другог периода Савеза отворене су бројне друге савезне, републичке, међународне, међклубске и клубске изложбе, као што су: *Прва покрајинска изложба* (1951), *Прва републичка изложба* (1951), *Прва међународна изложба у Србији* (1952), прва тематска изложба *Људи и планине* (1952), *Прва обласна изложба Косова и Метохије* (1959), *Прва републичка изложба пионирске фотографије* (1960), *Први куп југословенске фотографије* (1965), *Прва међународна изложба „Позориште у фотографској уметности“* (1965), *Прва републичка изложба школске омладине* (1971), *Прва изложба новинске фотографије Југославије „Press foto YU 72“* (1972), прва изложба *Нови правци и тенденције* (1971), прва изложба фотографија *Жизел* (1973) и *Прва републичка изложба дијапозитива у боји* (1973).²⁴⁹

Без обзира на истакнуте позиције и повремене самосталне изложбе најамбициознијих чланова, овај период био је пре свега обележен заједништвом фото-клубске културе. Додељивање награда и звања у оквиру Савеза били су у функцији давања неопходног примера и одржавања такмичарског духа колектива у коме су се успеси удружења састојали од појединачних успеха њихових чланова. Колективно такмичење посебно је истакнуто установљавањем формално најпрестижније изложбене манифестације – *Купа југословенске фотографије* – у оквиру које су се, од 1965. године, такмичили фото-клубови, а не

²⁴⁶ Dragoslav Mladenović, *Fotoamateri Vojvodine pripremaju svoju III pokrajinsku izložbu*, FG, VI, 4, 1953, 20.

²⁴⁷ На изложби је било приказано око 120 радова 50 аутора из 14 фото-клубова и први пут су, поред плакета додељене и награде у опреми и материјалу. N. Živković, *VIII pokrajinska izložba fotografija*, FKR, XII, 2, 1959, 22; Anonim., *Pokrajinska revija kolor dijapozitiva*, FKR, XII, 9, 1964, 13.

²⁴⁸ Borivoj Mirosavljević (ur.), *Zlatno oko '71* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1971; Borivoj Mirosavljević (ur.), *Brazde, Zlatno oko*, FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1973. Видети Анекс 6.1.7. и 6.8.2. Током 1993. године просторије Фото-кино клуба *Бранко Бајић* и Кино-клуба *Нови Сад* почео је да користи новоосновани *Центар за визуелну културу „Златно око“*. Anonim., „*Zlatno oko*” *ponovo u rukama fotografa*, <https://www.danas.rs/vesti/drustvo/zlatno-oko-ponovo-u-rukama-fotografa/>, pr. 05. 2025.

²⁴⁹ Anonim., *Prva pokrajinska izložba umetničke fotografije foto-amatera Vojvodine*, FG, IV, 7-8, 1951, 164; Miroje Vučelić, *Prva izložba našeg Saveza*, FG, II, 3, 1949, 36-37; S. T., *I međunarodna izložba fotografske umetnosti*, FG, V, 2, 1952, 2; V. Mojsilović, *Zadržati renome, O izložbi Foto-kluba Beograd koja dobija jugoslovensko obeležje*, FR, VIII, 11-12, 1955, 2-3; Miodrag Jovanović, „*Ljudi i planine*”, *IV izložba planinarske fotografije*, FKR, XV, 4, 1962, 22; Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић, *Алманах Фото савеза Србије*, 16-17; Anonim., *Kratke vesti [I. međunarodna izložba Pozorište]*, FKR, XVIII, 5, 1965, 125; Anonim., *I. jugoslovenski kup fotografije*, FKR, XVIII, 12, 1965, 295; Milan Kalezić (ur.), *Novi pravci i tendencija '72* [k], FKK Novi Beograd, Beograd, 1972; Anonim., *Prva svetska izložba fotografija, Zlatno oko 73*, FKR, XXVI, 9, 1973, 21-23; Anonim., *Vesti iz Saveza i organizacija*, FKR, XXVI, 1, 1973, 31; M. Jovanović, *Fotografija na Žiselu u Omoljici*, FKR, XXVI, 1973, 10-11. Видети Анекс 6.1.

појединци.²⁵⁰ *Четврти куп* одржан је у октобру 1971. године у Београду, први пут у оквиру савезне манифестације *Дани фотографије Фото-савеза Југославије*.²⁵¹ Са увођењем *Купа* и чешћом организацијом међународних изложби, припрема савезних изложби постепено је пала у други план. На *Деветој савезној изложби*, одржаној у Београду током новембра и децембра 1959. године поводом четрдесетогодишњице Комунистичке партије и СКОЈ-а, уведена је и тема *Југославија – изградња, људи и крајеви*, а на *Једанаестој изложби* одржаној у Београду теме су биле *Људи, крајеви и културно-историјски споменици Југославије*.²⁵²

Упркос томе што је рад у Савезу био базиран на принципима аматеризма, жирирање и додељивање награда све време су били кључан начин одржавања и расподеле моћи, утицаја и угледа. Такмичарски програм Савеза био је базиран на напредовању које је директно зависило од имплементирања оних приступа и идеја које су најистакнутији чланови који су били у жиријима сматрали најпожељнијим. На тај начин, уз све промене, било је омогућено и осигурано генерацијско преношење истог система вредности у оквиру Савеза, а касније и изван њега. Успех у такмичењима био је пресудан динамички елемент и најамбициознији чланови и чланице трудили су се да освоје што већи број бодова и награда. С друге стране, у овом периоду, друштвено-политички потенцијал изложби, као и целокупног рада Савеза, више није морао да буде нападно пропагиран од стране власти, већ је постао доследно неутрализован полигон неограниченог аматерско-уметничког напредовања. Уместо активне пропаганде нових друштвених вредности кроз фотографски социјалистички реализам, политички програм Савеза током другог периода био је фокусиран на посредно величање аисторијских и аполитичних вредности *југословенске уметничке фотографије*.

Такмичарски оквир бодова, награда и звања, као и престижне могућности јавног излагања, чиниле су изложбе највећим изазовом за постојеће и будуће чланове Савеза. Изложбе у оквиру Савеза биле су јединствени јавни догађаји који су начелно имали форму уметничких изложби, али су као аматерске ревије били ослобођени терета који подразумева рецепција уметности.²⁵³ С друге стране, изложбе Савеза нису сасвим улазиле ни у поље забавних садржаја масовне културе попут телевизијског програма, популарне музике или филмова. Претпостављена вредност изложених *уметничких фотографија* могла је да буде препозната пре свега у погледу разлике у односу на снимке утилитарног коришћења фотографије, нарочито у смислу масовног фото-аматеризма, односно породичних фотографија насталих приликом ретких прослава и путовања. Међутим, изложбе су биле последња инстанца представљања фотографија и, иако за сада нису познате статистичке

²⁵⁰ Од почетка замишљен као најрепрезентативнија изложба и нови, бијенални вид такмичења свих југословенских фото-клубова, организован сваки пут у другој републици или покрајини, приређен је први пут 1965. године у Љубљани, а од наредног издања главна награда била је прелазни пехар председника Тита, док су победнички клубови добијали значајне новчане награде са циљем унапређења њиховог рада. Anonim., *1. jugoslovenski kup fotografije*, FKR, XVIII, 12, 1965, 295; Anonim., *Predsednik Tito pokrovitelj 2. kupa jugoslovenske fotografije*, FKR, XIX, 11, 1967, 273. Видети Анекс 6.1.4.

²⁵¹ Поред *Четвртог купа* манифестација је укључивала и *Омладинску изложбу*, *Салон „20. октобар“*, *Трећу међународну изложбу фото-кино опреме*, *Први куп дијапозитива у боји „Фотокемика“*, изложбу Румјане Бојације из Бугарске, стручно саветовање, седницу Савезног одбора, проглашење најактивнијих организација и излагача као и додељивање Годишње награде Савеза. Anonim., *Dani fotografije 1971.*, FKR, XXIV, 10, 1970, 27.

²⁵² В. М., *IX Savezna izložba jugoslovenske fotografije, Jugoslavija – izgradnja, ljudi i krajevi*, FKR, XII, 12, 1959, 1, 4; Miodrag Jovanović, *Jedanaesta izložba jugoslovenske fotografije*, FKR, XV, 2, 1962, 3-4.

²⁵³ Као што је историчарка Кери Рос закључила у својој студији фото-аматеризма у Јапану, потрошачка фото-аматерска култура може се видети као својеврсна деривативна верзија елитистичког разумевања уметничке вредности, или као донекле унапређена верзија идеје о лепом која је доминантна у масовној култури. Kerry Ross, *Photography for Everyone: The Cultural Lives of Cameras and Consumers in Twentieth Century Japan*, Stanford University Press, Stanford, 2015, 41.

одреднице, оне су представљале само мали, пажљиво изабрани узорак целокупне продукције настале у оквиру Савеза. Највећи број фотографија које су чланови и чланице Савеза правили готово сигурно је припадао пољу масовног фото-аматеризма које је на изложбама и у издањима остало углавном невидљиво. У том смислу, иако масовна и номинално егалитарна организација, Савез је био елитистички и хијерархијски структуриран и репрезентативно представљен искључиво *уметничким фотографијама*. Без обзира на све међусобне разлике у животним искуствима, идејама и приступима великог броја фото-аматера и фото-аматерки, идеја о безвременој појединачној *уметничкој фотографији* у начелу је остала доминантна, непромењена и увек актуелна категорија организованог фото-аматеризма. Изложбе Савеза биле су неопходан контекст у оквиру кога су изабране фотографије биле довољно удаљене од других, обичних употреба фотографије да би њихов посебан карактер био препознат. Реализоване у оквиру наизглед деполитизоване естетске доктрине, оне нису прелазиле границу подобног и, за разлику од бројних, за државну власт спорних филмова кино-аматера, никада нису цензурисане.²⁵⁴ Југословенска јавност је на изложбама Савеза имала прилику да се увери у истовремено репрезентативну и конвенционалну природу аматерске уметничке фотографије, која је увек била у служби одржавања владајућег друштвено-политичког поретка.

Судећи према ретким објављеним фотографијама које приказују поставке изложби Савеза, поставка типичне групне изложбе најчешће је подразумевала више стотина згуснуто аранжираних црно-белих фотографија на монтажним или трајно инсталираним паноима, ређе на зидовима или другим подлогама.²⁵⁵ Решења поставки била су у директној супротности са инистирањем на самодовољности појединачне естетизоване фотографије јер су оне на изложбама биле представљене на начин који је у великој мери умањивао њихов значај. Док је формат фотографија у прво време био одређен правилницима и пропозицијама, изложбене поставке нису биле регулисане на сличан начин. Ипак, због углавном истих решења поставки, али и сличних мотива и решења великог броја фотографија, може да се претпостави да су изложбе Савеза из одређених периода међусобно биле врло слична ревијална представљања без обзира на простор и контекст у коме су одржаване.²⁵⁶

Известан број изложби организован је у сарадњи Савеза са другим удружењима и установама. У сарадњи Савеза и фото-секције Главног одбора Планинарског савеза отворена је у Културном центру Београда прва од пет савезних изложби *Људи и планине* 1952. године, које су приређене и 1957, 1958, 1961. и 1962. године.²⁵⁷ У уметничком павиљону у Масариковој

²⁵⁴ Једини познати случај цензурисања неке изложбе Савеза није се догодио у Србији и објављен је у рубрици забавног карактера у листу *Политика* од 18. децембра 1986. године. Пред отварање изложбе Фото-кино клуба *Херцег Нови* у Дому ЈНА у Херцег-Новом три фотографије на којима су приказани женски актови уклоњене су због могуће „иритације јавности”. Anonim., *Nepoželjni aktovi*, FI, 1, 1987, 16. Једини познати случај цензурисања садржаја у часопису *Фото-кино ревија* такође је био у вези са објављивањем фотографија женских актова. Vidoje Mojsilović, *Zabranjeni broj*, FKR, XXXI, 12, 1978, 3. Видети и: Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2008*, 85. За цензуру филмова видети нпр.: Milan Nikodijević, *Zabranjeni bez zabrane: zona sumraka jugoslovenskog filma*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2022.

²⁵⁵ Anonim., *Deset godina Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, FR, IX, 3, 1956, 4; Ivan Đorđević, *Oktobarski salon fotografije*, FKR, XXIII, 11, 1970, 321; Anonim., *Kerbleru godišnja nagrada*, FKR, XXXV, 1, 1982, 32; Anonim., *I/125*, FKR, XXXV, 1, 1982, 32. Видети и: Fotograf nepoznat, *Drug Tito razgleda izložene radove na I Međunarodnoj izložbi fotografije u Beogradu*, FR, VII, 5-6, 1954, 1. Видети илустрацију Сл. VII.

²⁵⁶ За ретке фотографије на којима је представљен изглед поставки видети Анекс 6.1.8.

²⁵⁷ Anonim., (ur), *Ljudi i planine, izložba fotografije* [k], Planinarski savez Jugoslavije, Beograd, 1961; Anonim., (ur), *Ljudi i planine, IV savezna izložba planinarske fotografije* [k], Planinarski savez Jugoslavije, Beograd, 1961; Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Југославије*, 16- 17; 16-17; Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*. Од фотографија које су послате на Конкурс рекламне фотографије, који је отворен претходне године, у организацији Савезног одбора и Трговинске

улицу у Београду отворена је 1963. године *Осма међународна изложба фотографске уметности железничара* у организацији Интернационалне федерације железничких културно-уметничких друштава (FISAIC), Централног одбора синдиката радника саобраћаја и веза и Фото-кино савеза Југославије.²⁵⁸ Од 1965. године у Новом Саду, у сарадњи Савеза са *Стеријиним позорјем*, приређивана је међународна изложба *Позориште у фотографској уметности*.²⁵⁹ Прва изложба *Млади Југословен*, настала у сарадњи са Савезом за техничко васпитање студената Универзитета у Београду одржана је у Дому омладине 1969. године а учесници су били студенти из целе Југославије.²⁶⁰ Прва изложба југословенске новинске фотографије *Press photo YU-72* отворена је крајем 1972. године, у сарадњи Савеза са Удружењем новинара Србије, у Салону фотографије у Београду.²⁶¹

Током фебруара 1962. године у центру Београда отворена је галерија Салон фотографије Фото-кино савеза Југославије која је била први стални наменски излагачки простор посвећен фотографији у Југославији.²⁶² Иако су у галерији организоване и многобројне гостујуће изложбе, у њој су пре свега излагали чланови Савеза из целе Југославије због чега је, поред часописа Савеза, био најважније место јавног фото-аматерског представљања. Поред преко тридесет издања изложбе *Салон „20. октобар”* Фото-клуба *Београд* и десет издања изложбе *Жене снимају*, у Салону фотографије одржане су многобројне изложбе чланова београдских фото-клубова *Електромашинац*, *Стив Наумов*, *ПМФ*, студентског удружења *УНИС* и других удружења.²⁶³ Осим изложби фото-аматера и фото-аматерки из Србије, до 1991. године, када је затворен, у овом простору редовно су приређиване самосталне и групне изложбе аутора из других југословенских република, као и различите ревијалне, тематске и гостујуће изложбе и предавања.²⁶⁴ Иако су организоване и у претходном периоду, самосталне изложбе најамбициознијих фото-аматера биле су најчешће током последњег периода Савеза, а током шездесетих година истакнути чланови имали су могућност

коморе ФНРЈ приређена је *Изложба рекламне фотографије* 1952. године у просторијама Осме фронтвске организације у центру Београда. Anonim., *Izložba reklamne fotografije, Rezultat Konkursa reklamne fotografije*, FG, V, 1, 1952, 36; Д. С., *Прва изложба рекламне фотографије*, FG, V, 2, 1952, 7.

²⁵⁸ Predrag Gatalica (t), *VIII međunarodna izložba fotografske umetnosti železničara* [k], Centralni odbor sindikata radnika saobraćaja i veza, Beograd, 1962. M. J., *VIII međunarodna izložba železničara*, FKR, XVI, 10, 1963, 9.

²⁵⁹ На изложби су изложене 254 фотографије 90 ауторки и аутора из 15 европских земаља и СССР-а. Anonim. (ur.), *I. međunarodna izložba fotografije Pozorište u fotografskoj umetnosti* [k], FKS Jugoslavije, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1965. Anonim., *Kratke vesti [I. međunarodna izložba Pozorište]*, FKR, XVIII, 5, 1965, 125; Anonim., *Kratke vesti [Drugi međunarodni trijenale pozorišne fotografije]*, FKR, XXI, 8, 1968, 185.

²⁶⁰ Anonim. (ur.), *Mladi Jugosloven* [k], Dom omladine, Beograd, 1969.

²⁶¹ Stevan Ristić (ur.), *Press photo YU-72* [k], Salon fotografije, Udruženje novinara Srbije, Beograd, 1972.

²⁶² Галерија је отворена у простору од око 150 м² у Булевару револуције 44 (Бул. Краља Александра 44). Отворена је изложбом хрватског мајстора фотографије Тоше Дапца, а одмах затим приређена је поставка фотографија алжирског фото-репортера Мохамеда Коуација (Mohamed Kouaci). Anonim., *Retrospektivnom izložbom Toše Dapca otvoren Salon fotografije u Beogradu*, FKR, XV, 3, 1962, 22; Voja Marinković, *Izložba alžirskog foto-reportera u Beogradu*, FKR, XV, 5, 1962, 7. Видети Анекс 6.1.6.

²⁶³ Anonim., *Informacije [FK PMF]*, FKR, XXIX, 1-2, 1976, 30; Milena Marjanović, *Povodom izložbe Foto-kino kluba Prirodno-matematičkog fakulteta*, FKR, XXXV, 1, 1982, 22-23; Gordana Vidaković, *22. UNIS-ova izložba, Salon fotografije, april 1985*, FKR, XXXVII, 5, 1985, 12.

²⁶⁴ Укупан број изложби одржаних у Салону фотографије није познат, али највероватније није много мањи од 400. До априла 1982. године одржано је преко 300 изложби. Goran Malić, *U službi napretka: 20 godina Salona fotografije u Beogradu*, FKR, XXXV, 4, 1982, 12-13. Vid. Mojsilović, [Uvod: 20 godina Salona fotografije], FKR, XXXV, 3, 1982, 5. На састанку Савета Салона одржаном јануара 1982. године усвојен је програм за 21 изложбу током те године, а из записника састанка одржаног јануара 1984. године види се да је током 1983. године одржано 19 изложби. *Zapisek Saveta Salona fotografije*, 26. 01. 1982, КМА; *Zapisek Saveta Salona fotografije*, 19. 01. 1984, КМА. У текстовим објављеним поводом затварања Салона фотографије наводи се да је у овом простору одржано 600 изложби. Д. С., *Слике наше (не)културе*, Борба, 16-17. фебруар, 1991, 12; Б. Петровић, *Протест фотографа*, Борба, 16-17. фебруар, 1991, 12; З. Шапоњић, *Фотографије на улици*, Борба, 15. април, 1991, 20.

излагања у Салону фотографије, али и у уметничким галеријама.²⁶⁵ Поред осталих, Миодраг Ђорђевић, Мирко Ловрић, Томислав Петернек и Иво Етеровић имали су веће могућности за контакт са стручњацима из света уметности и прилику за излагање свог рада у реномираним галеријама као што су Салон Музеја савремене уметности, Салон Музеја примењене уметности, Уметничка галерија *Надежда Петровић*, Ликовна галерија Културног центра Београда, Галерија савремене ликовне уметности у Новом Саду и Галерија савремене уметности у Нишу.²⁶⁶

Сарадња Савеза и Међународне федерације фотографске уметности редовно је одржавана од оснивања ове организације до распада СФР Југославије.²⁶⁷ Југословенски фото-аматери учествовали су на *Првом фото-бијеналу Федерације* одржаном у Берну 1950. године, и на Првом конгресу Федерације.²⁶⁸ У Галерији ликовних умјетности у Риједи отворено је *Шесто бијенале Међународне федерације*, а публику је поздравио Живојин Јеремић који је том приликом прочитао телеграм председника Републике Јосипа Броза Тита: „Користим прилику да свим учесницима Конгреса и Фото-биенала Међународне федерације за фотографску умјетност упутим топле поздраве и најбоље жеље за успјешан рад”.²⁶⁹ Приређивање међународних изложби у Југославији, учествовање југословенских фото-аматера на изложбама у иностранству, редовно објављивање радова иностраних ауторки и аутора у часопису Савеза, као и административни послови појединих чланова Савеза у оквиру Федерације, били су међусобно повезани начини сталног одржавања међународних веза. Међународни статус Федерације, почасна звања и њена веза са Организацијом Уједињених нација за образовање, науку и културу (Унеско) често су истицани као гарант вредности, високог квалитета и изузетности уметничког рада чланова југословенског Савеза.²⁷⁰ Међутим,

²⁶⁵ Прве самосталне изложбе чланова Савеза организоване су током педесетих година у различитим провизорним и галеријским просторима, а од краја шездесетих година постепено су постајале важније за најамбициозније чланове Савеза од групних наступа. Ј., *Samostalne izložbe*, FR, VIII, 4, 1957, 3. Видети Анекс 6.1.5.

²⁶⁶ Миодраг Ђорђевић био је вероватно први члан Савеза који је приредио самосталну изложбу у Србији под називом *Планине* отворену у Дому железничара у Београду 1951. године. Miodrag Đorđević, Gordana Harašić (t), *Miodrag Đorđević: Fotografije 1944-1984* [k], Уметничка галерија *Cvijeta Zuzorić*, Београд, 1985, n.p; Видети и: Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 65.

²⁶⁷ Први контакт са Федерацијом направио је Бранибор Дебељковић. Дебељковић, Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*, 142; Малић, *Историјски преглед аматерске фотографије*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 21. Видети Анекс 6.6.

²⁶⁸ На Првом конгресу Федерације је учествовало 18 фотографских удружења из 18 земаља, а делегат Савеза био је Живојин Јеремић. Anonim., *FIAP*, FG, III, 7, 1950, 97. Anonim., *Prvi kongres Međunarodne federacije za umetničku fotografiju*, FG, III, 8, 1950, 113; Anonim., *Prvi Photo-Biennale FIAP-a*, FG, III, 8, 1950, 114. „Кроз *mane*, збирке фотографија организација сваке земље, које обилазе све земље-чланице, учињено је много на међусобном упознавању са уметничким достигнућима у појединим земљама”. Anonim., *Prvi kongres Međunarodne federacije za umetničku fotografiju*, FG, III, 8, 1950, 113. Јосип Боснар је на Другом конгресу Федерације 1952. године изабран је за једног од потпредседника, а југословенском Савезу поверено је оснивање „међународног музеја фотографске уметности” који никад није био отворен. Ј., *II kongres FIAP-a*, FG, V, 3, 1952, 3. Видети и: Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 67.

²⁶⁹ Anonim., *VI kongres FIAP-a*, FKR, XIII, 8, 1960, 3.

²⁷⁰ На пример, Горан Малић сматра да је Савез „био међу оснивачима и један од првих чланова Међународног савеза фотографске уметности [...] који делује под покровитељством Унеска [...]. Успеси на овим манифестацијама омогућили су стицање FIAP-ових звања, која у свету фотографије уживају високи углед”. Малић, *Историјски преглед аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото савеза Србије*, 21. Вероватно се ради о пропусту у формулацији, јер невладине организације не могу да буду под покровитељством Унеска, то могу да буду само догађаји које акредитоване организације приређују, а Федерација никада није имала Унеско акредитацију. Видети и нпр.: Nikola Marušić, *Trideset godina*, у: Milorad Aleksić (ur.), *Dani fotografije Jugoslavije u Prištini 76* [k], FKS Kosova, Priština, 1976, n. p. Организација која је формално наследила југословенски Савез вероватно је тек 1997. године искључена из чланства Федерације. Нова организација Фото савез Србије постала је чланица Федерације током прве деценије новог века. Малић, *Историјски преглед аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото савеза Србије*, 22.

иако је Федерација и данас на листи невладиних организација које су у званичном партнерству са Унеском, она никада није имала акредитацију за релевантан сараднички статус, већ је препозната као посредно значајна због отворености својих широко постављених међународних, пацифистичких и аполитичних настојања у повезивању фото-аматера из целог света, а не због високог нивоа компетенција или достигнућа аматерско-уметничке фотографске продукције коју пропагира.²⁷¹ Наглашено неутрална интернационална позиција Федерације може да се препозна у новом програмском усмерењу Савеза који је током другог периода био окренут према усавршавању сопственог излагачког система, односно у формулисању модела *југословенске уметничке фотографије* која се углавном уклапала у конвенционалне вредности глобалног организованог фото-аматеризма пропагираног у оквиру Федерације.²⁷²

Поред многих међународних изложби на којима су учествовали, фотографије чланова Савеза биле су приказане на посебно организованим изложбама у Француској (1957), Совјетском Савезу (1957, 1964), Пољској (1958), Јапану (1958), Индији (1961), Бугарској (1961, 1968), Источној Немачкој (1963) и Мађарској (1964).²⁷³ Милош Павловић, Иво Етеровић, Мирјана Ристић Кнежевић, Бранибор Дебељковић, Миодраг Ђорђевић, Томислав Петернек, Драгољуб Тошић и други добијали су награде и признања, постајали чланови других фото-аматерских удружења, објављивали фотографије у часописима, одржавали самосталне изложбе и на друге начине имали успехе у иностранству.²⁷⁴ Инострана изложба која је вероватно имала највећи утицај на рад чланова Савеза *Породица човека* (The Family of Man) приређена је од стране Агенције за информације Сједињених Држава (USIA) током јануара и фебруара 1957. године у Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић* у Београду.²⁷⁵

Управа Савеза остваривала је везе са различитим друштвеним организацијама, али учлањење истакнутих чланова у Удружење ликовних уметника примењених уметности Србије био је један од кључних догађаја у процесу институционализације организованог фото-

²⁷¹ Невладине организације које остварују сарадњу са Унеском могу да имају консултантски или сараднички статус. United Nations Educational Scientific and Cultural Organization, NGOs and Foundations, https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2025/02/List_NGOs_official_partnership_January_2025.pdf; <https://www.unesco.org/en/partnerships/ngo-foundations>, pr. 05. 2025. UNESCO Legal Affairs, *Directives concerning UNESCO's partnership with non-governmental organizations*, <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/directives-unesco-ngos>, pr. 05. 2025.

²⁷² Видети Анекс 6.6.

²⁷³ Anonim., *Naša izložba u Parizu*, FR, X, 4, 1957, 22; Anonim., *Izložba u Moskvi*, FR, X, 4, 1957, 22; [Танјуг], *Изложбе наше уметничке фотографије у иностранству*, Борба, 18. јун 1958, 5; Anonim., *Izložba jugoslovenske fotografije u Nju Delhiju*, FKR, XIV, 5, 1961, 26; Anonim., *Dve izložbe u inostranstvu*, FKR, XIV, 5, 1961, 26; Anonim., *Izložba jugoslovenske fotografije u Istočnom Berlinu*, FKR, XVII, 1, 1964, 13; Anonim., *Izložba jugoslovenske fotografije u SSSR*, FKR, XVII, 4, 1964, 13; Anonim., *Budimpešta*, FKR, XVIII, 1, 1965, 26; Anonim., *Sofija*, FKR, XVI, 11, 1963, 13, 16.

²⁷⁴ Anonim., *Svečano predavanje nagrade Milošu Pavloviću u ambasadi Nemačke Demokratske Republike*, FKR, XV, 11, 1962, 22; Anonim., *Izložba u Moskvi*, FR, X, 4, 1957, 22, Anonim., *Stevan Ristić dobio Srebrnu medalju od VDAVa*, FKR, XV, 11, 1962, 22. Anonim., *Eterović nagrađen u Argentini i Italiji*, FKR, XVI, 3, 1963, 26; Anonim., *I Debeljković nagrađen u Bergamu*, FKR, XVI, 3, 1963, 26; Anonim., *Ivo Eterović dobio medalju u Argentini*, FKR, XVI, 9, 1963, 7. Anonim., *26 nagrada Jugoslovenima*, FKR, 2, 1970, 52. Anonim., *Dve izložbe Dragoljuba Tošića*, FKR, 2, 1969, 50.

²⁷⁵ Вероватно најпосећенија изложба фотографија, чији кустос је био утицајни фотограф Едвард Стајкен, отворена је у Београду током своје прве европске турнеје. Edward Steichen, Carl Sandburg (t), *Porodica čoveka* [k], Gostujuća izložba Muzeja moderne umetnosti iz Njujorka, Informativna služba Američke ambasade, Beograd, 1957; V. Mojsilović, *Fotografija – sveopšti jezik sveta, pozitivnost ideje i velike ljudske teme na izložbi „Porodica čoveka”*, FR, X, 1, 1957, 5-7. Премијерно отварање изложбе било је две године раније у Музеју модерне уметности у Њујорку. Видети поглавље 3.2. Типологија и утицаји *уметничке фотографије*.

аматеризма у Србији.²⁷⁶ Средином шездесетих година, повећао се број чланова-фотографа који су највећим делом били и чланови Савеза и формирана је посебна Секција ликовних уметника фотографије УЛУПУС-а.²⁷⁷ Иако се може рећи да су најистакнутији фото-аматери у одређеној мери већ били друштвено препознати као *уметнички фотографи*, чланство у овој Секцији значило је дефинитивно одређење њиховог уметничког и друштвеног статуса.²⁷⁸ Успостављање везе између УЛУПУДС-а и Савеза било је један од кључних корака систематске институционализације вредности организованог фото-аматеризма, односно званичног преношења вредности аматерско-уметничке фотографије у свет тзв. примењене уметности.²⁷⁹ Учлањењем у УЛУПУДС, најистакнутији фото-аматери у Србији формално су постали *ликовни уметници* примењене уметности, без диплома, али и без промене вредносног система у оквиру кога су постигли своје највеће успехе. Уместо прихватања вредности примењено-уметничке праксе, која најчешће подразумева уметничко образовање, дисциплину и вештину плаћеног занатско-уметничког рада, њихово учлањевање у УЛУПУДС парадоксално је допринело институционализацији вредности фото-аматеризма у Србији.²⁸⁰ О преношењу система вредности организованог фото-аматеризма из Савеза у УЛУПУДС говори и актуелни назив секције *Уметничка фотографија* и опис њене данашње делатности: „Фотографска дела саткана од ликовних елемената сагласно са општим принципима естетике уз висок технолошки квалитет, сматрају се уметничким делима, независно од тематике коју третирају. [...]”²⁸¹.

²⁷⁶ Неке од других организација са којима је Савез остваривао сарадњу биле су Савезни завод за међународну научно-техничку сарадњу, Заједница културе Србије, Савез аматера, Културно-просветна заједница, Удружење новинара Србије итд. Малић, *Историјски преглед аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото савеза Србије*, 18.

²⁷⁷ Вероватно мало пре формалног оснивања УЛУПУС-а, Бранибор Дебељковић је током 1953. године постао први члан Савеза који је постао члан Секције за примењене уметности Удружења ликовних уметности Србије. Како сам каже у вези са овим догађајем: „Ово званично признање уметничке вредности фотографији, даје велики подстрек њеном развоју. Статус *ликовног уметника* отворио је широке хоризонте и могућности успостављања ближег контакта са истакнутим и искусним уметницима свих грана и критичарима, сагледавања могућности шире примене фотографије у разним областима, дискусија и размена мишљења”. Debeljković, *Kako je nastala Sekcija za fotografiju ULUPUDS-a*, у: Anonim. (ur.), *Fotografija u Srbiji*, [8]. До формирања посебне Секције ликовних уметника фотографије, вероватно 1964. године, фотографи су били чланови Сликарско-графичке секције у оквиру УЛУПУС-а. Малић, *Фотографија*, у: Маневић (ур.), *40 година УЛУПУДС-а 1953-1993*, 102. До 1970. године УЛУПУС су се учланили и други истакнути чланови Савеза који су имали и професионална ангажовања. Милош Павловић, Богољуб Цикота, Миодраг Ђорђевић, Секула Меденица, Мирко Ловрић, Душан Кнежевић, Георгије Жорж Скригин, Иво Етеровић, Стефан Богдановић, Бранко Турин, Томислав Петернек, Драгољуб Тошић и Живко Јаневски. Debeljković, *Fotografija u Srbiji*, [1970], 10.

²⁷⁸ За чланове Савеза који су били запослени у редакцијама новина и часописа, телевизијским и филмским предузећима, издавачким кућама, школама и факултетима, чланство у Удружењу било је додатно потврђивање стручног, односно уметничког кредибилитета, док је за друге оно било важна легитимација њиховог професионалног статуса. Видети Анекс 6.7.

²⁷⁹ Преко бројних фото-аматера који су постали чланови УЛУПУДС-а, остварена је директна веза Савеза и институција уметности и високог образовања као што су Музеј примењене уметности и Академија примењених уметности (касније Факултет примењених уметности).

²⁸⁰ Иако је Удружење ликовних уметника примењених уметности основано пре свега са циљем удруживања академски образованих уметника, то и даље није случај у оквиру секције *Уметничка фотографија*. Видети: ULUPUDS, *Sekcije*, <https://www.ulupuds.org.rs/Sekcije.htm>, рг. 05. 2025. Малић сматра да је „организација српских фото-аматера постала значајан чинилац на ширем плану српске културе, негде као покретач професионалних уметничких организација (нпр. Фото-секције УЛУПУС-а), а другде као расадник професионалних кадрова, нпр. код фото-репортера у новинским редакцијама”. Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић, *Алманах Фото савеза Србије*, 19-20.

²⁸¹ Остатак текста: „Обухвата разнолике видове бављења фотографијом од дијапозитива – фотографија за изложбе, публикације, рекламне фотографије, теоријских текстова о изучавању фотографије, експертиза, жирирања и вештачења изложби, фотографске едукације, мултимедијалне примене фотографије до конзервације

Уредничка концепција часописа *Фотографија*, промењена је током другог периода и, уместо строгог и сведеног изгледа који је обележио прве године овог издања, већ од 1950. године уведене су илустроване насловне странице, а од првог броја 1951. године у часопису су се све ређе појављивале фотографије са подобном соцреалистичком тематиком, које су у великом броју заменили примери *југословенске уметничке фотографије*, али и различити инострани примери.²⁸² Уместо званичних саопштења и строгих критика изложби из првог периода у садржају часописа почеле су да доминирају теме везане за формална и тематска питања *уметничке фотографије*, прикази радова успешних домаћих фото-аматера и иностраних фотографа, критике фотографија читалаца и чланци о новој фото-опреми, уз рекламе и званичне документе и извештаје. Први број часописа *Фоторевија* из 1955. године објављен је као посебно издање са кратким уводом и репрезентативним избором преко шездесет фотографија под називом *Годишњак 1955*.²⁸³ Иако је најављен наставак ове едиције, тек 1969. године објављено је репрезентативно издање већег формата и богате опреме *Алманах југословенске фотографије*.²⁸⁴ У кратком уводном тексту наводи се да је циљ овог издања приказ најкарактеристичнијих праваца, развоја и „уметничке преокупације у фотографској уметности” у радовима представника различитих генерација „фото-уметника”.²⁸⁵ Слично као и у претходном издању *Годишњак 1955.*, избор фотографија, који се односи на период од почетка Савеза, омогућава увид у систем вредности *уметничке фотографије* који је

и рестаурације старих фотографија”. Anonim., *Уметничка fotografija*, ULUPUDS, 2022, <https://www.ulupuds.org.rs/Fotografija.htm>, pr. 05. 2025.

²⁸² Од 1951. године објављиване су и фотографије и текстови иностраних аутора и чланци о новој фото-опреми са Запада. K. Hirn, Finska, *Ritam* [f], FG, IV, 1, 1951, 17; W. Luthy, Švajcarska, *Nekad i sad* [f], FG, IV, 1, 1951. До овог броја у часопису су објављиване само фотографије југословенских аутора. На насловној страници последњег броја из 1951. године објављена је провокативна акт фотографија аутора из САД, а већи део петог броја часописа из 1952. године био је посвећен представљању данске фотографије. K. Pazovski, S.A.D, *Vetar* [f], FG, IV, 7-8, 1951, 1; FG, V, 5, 1952. Од 1951. године у часопису су објављивани чланци о фото-опреми произведеној на Западу, рекламе су се појавиле 1955, а огласи 1958. године. Anonim., *Nove reporterske kamere*, FG, IV, 7-8, 1951, 148; Žarko Šurjak (prev.), *Autentični detalji nove sinhornizorane Leice* [preuzeto iz časopisa Amateur Photographer, 1950], FR, V, 6, 1952, 25-26; D. A., *Novi model Robot Royal*, FG, VI, 6, 1953, 30-31; Anonim., *Iz redakcije* [nova gubrika], FG, XI, 2, 1958, 22. Видети Анекс 6.4 и илустрације Сл. I, II и XXXI.

²⁸³ Ово издање било је компромисно решење настало после неуспешног конкурса за посебно издање југословенске фотографије под називом *Југославија кроз уметничку фотографију* у организацији Техничке књиге. Висок квалитет штампе *Годишњака* у супротности је са његовом недефинисаном концепцијом и неједнаком расподелом простора, јасним показатељима аматерско-уметничког контекста који репрезентује. Иако је у називу *Годишњака* додатно назначена 1955. година, већина изабраних фотографија је из претходног периода и оне су оквирно груписане око тематских и жанровских одредница. На 14 објављених фотографија, од укупно 65, представљена је соцреалистичка тематика, али на њима углавном подједнако доминирају и естетизована решења колико и овај програм. У жирију, који је изабрао 62 фотографије од само 18 аутора, били су секретар Савеза Живојин Јеремић, директор издавачког предузећа Техничка књига Првослав Трајковић и технички уредник Фоторевије Ратко Јовчић. Josip Bosnar (ur.), *Godišnjak 1955*, FR, [VIII], [1-2], 1955. Видети и: Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 70, нап. бр. 190. На конкурс се није пријавио довољан број чланова Савеза и издавач је одустао од објављивања планиране књиге. Ипак, изабрани материјал искоришћен је за ово накнадно осмишљено издање. Расподела простора у оквиру овог издања наглашено је неуједначена. Нпр. мајстор фотографије Тошо Дабац је заступљен са 10 фотографија, док седморица других аутора имају само по једну објављену фотографију.

²⁸⁴ Ово луксузно опремљено и амбициозно замишљено издање, у коме је приказано 150 фотографија од 85 аутора, било је и једино такве врсте за све време трајања Савеза. Gatalica (t), *Almanah jugoslovenske fotografije*; Anonim., [Uvod], FKR II, 2, 1969, 35, 54.

²⁸⁵ Као и у претходном издању и овде је највећи број аутора и ауторки представљен по једном фотографијом, а избор је такође груписан на сличан начин, али су поред портрета, жанр-сцена, пејзажа и соцреалистичке тематике у већој мери представљени и женски актови и тзв. апстрактне фотографије. Поред 83 члана Савеза, једине две жене чији радови су ушли у избор за Алманах биле су чланице Савеза Лаура-Злата Мизнер из Хрватске и Мирјана Кнежевић-Ристић из Србије. P. Gatalica, [Predgovor], u: *Almanah jugoslovenske fotografije*, n. p. Од укупно 85, 53 аутора и ауторки представљено је само по једном фотографијом.

руководство сматрало одговарајућим. Поред званичног часописа Савеза, у јуну 1956. године објављен је први број магазина у издању Фото-клуба Београд под називом *Београдски објектив*.²⁸⁶ За разлику од номинално југословенског карактера *Фото-кино ревије*, садржај *Београдског објектива* био је посвећен пре свега деловању београдског Фото-клуба и у њему су објављиване углавном фотографије чланова овог удружења, текстови о њиховим изложбама, скупштинама и другим активностима. Трећа периодична публикација објављивана у оквиру Савеза била је *Омладински часопис за фотографију и филм „Око”*. Овај часопис покренут је 1961. године у Београду, али вероватно због недостатка интересовања објављена су само три броја и престао је да излази 1962. године.²⁸⁷ У периоду од 1967. до 1973. године, поводом доделе Годишње награде Савеза, објављено је пет монографија малог формата о раду награђених чланова.²⁸⁸ Због квалитетне штампе, једноставних графичких решења и текстова аутора попут Ота Бихаљи-Мерина, Франца Стелеа и Зорана Маркуша, оне спадају међу најрепрезентативнија издања Савеза. За разлику од малог броја фото-монографија, које су биле финансијски и технички захтевни издавачки подухвати, у оквиру Савеза објављен је релативно велики број каталога изложби.²⁸⁹ Објављивање каталога било је важан део излагачке активности фото-клубова и обавеза која је била регулисана правилником о изложбама.²⁹⁰ Током прве половине седамдесетих година објављене су књиге *Нови Сад* (1971), *Бразде* (1973) и *Паралеле* (1974) у издању Фото-кино клуба *Бранко Бајић* из Новог Сада у којима је покушано коришћење аматерско-уметничке фотографије у смислу туристичко-пропагандних циљева. Објављена поводом различитих јубилеја и *Међународне изложбе „Златно око”*, ова издања била су резултат напора да се истовремено афирмише рад чланова и чланица Савеза и углавном безуспешно достигне ниво комерцијалних туристичко-промотивних публикација.²⁹¹ У оквиру Савеза објављивана су и административно-службена

²⁸⁶ *Beogradski objektiv*, I, 1, 1956 – IV, 3, 1959. Часопис је објављиван у формату 20x14 цм, осим првог броја чији формат је био мањи. Током четири године објављено је укупно 17 бројева овог часописа који је био „службени орган Управног одбора Фото-клуба Београд”. Уредници овог издања били су Војислав Маринковић, Бранибор Дебељковић, Секула Меденица и Стеван Ристић. Последњи број часописа објављен је марта 1959. године. Први број овог часописа био је формата 17 x 12 цм, и садржао је оригиналне црно-беле фотографије малог формата а текст је умножаван на гештетнеру. Видети илустрацију Сл. VIII.

²⁸⁷ Нагласак уредничке политике био је на популаризацији фотографије код младих фото-аматера који су били укључени и у рад часописа, пре свега кроз објављивање фотографија и чланака о њиховим активностима. Уредник овог издања намењеног младим фото-аматерима био је новосадски фото-аматер и функционер Савеза Новак Живковић. *Oko*, I, 1, 1961 – II, 4, 1962; Anonim., *Oko, omladinski časopis za fotografiju*, FKR, XIV, 11, 1961, 16.

²⁸⁸ Тошо Дабас, Ото Бихаљи-Мерин (t), *Tošo Dabac*, FSJ, Beograd, 1967; Peter Kocjančič, Ivo Frelj i dr. (t), *Peter Kocjančič*, FSJ, Beograd, 1968; Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*; Mladen Grčević, Stojan Dimitrijević (t), *Mladen Grčević*, FSJ, Beograd, 1971. Током 1971. године објављена је монографија о радовима истакнутих фото-аматера који су преминули у претходном периоду а који су постхумно добили награду. Током објављивања овог издања грешком је укључено име новосадског фотографа Гезе Барте који је преминуо 2000. године. Stojan Dimitrijević (t), *Geza Barta, Josip Bosnar, Tošo Dabac, Oto Hohnjec, Uroš Krstanović, Aleksander Nagy, Ivo Piškulić, Stevan Sekelj, Slavko Smolej, Georg Srkulj, Marijan Szabo, Ivan Zuppa*, FSJ, Beograd, 1971. Објављивање ове серије монографија прекинуто је из финансијских разлога.

²⁸⁹ Број каталога који су објављени у оквиру Савеза у Србији није познат и не може се са сигурношћу прецизније проценити. Малић наводи „више стотина” јединица. Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото савеза Југославије*, 15.

²⁹⁰ Највећи број каталога Савеза у Србији вероватно је објављен у вези са многобројним изложбама одржаним у Салону фотографије у Београду. Видети и: Vid. Mojsilović, [Uvod, 20 godina Salona fotografije], FKR, XXXV, 3, 1982, 5.

²⁹¹ Borivoj Miroslavljević (ur.), *Zlatno oko – Novi Sad*, FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1972; Borivoj Miroslavljević (ur.), *Zlatno oko – Brazde*, FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1973; Borivoj Miroslavljević (ur.), *Zlatno oko – Paralele*, FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1974. Уредник ових издања био је новинар и мајстор фотографије Боривој Миросављевић. После ових издања у оквиру Фото-кино клуба *Бранко Бајић* у периоду од 1973. до друге половине осамдесетих година објављени су бројни каталози међународне изложбе *Златно око*, чији уредник је такође био

интерна издања намењена чланству као што су билтени, статuti, правилници, документи са одржаних скупштина и саветовања.²⁹² Једно од популарних издања Савеза које говори о тематици промовисаној током другог периода су и дија-предавања које је Савезни одбор увео у циљу стручног усавршавања фото-аматера. Поред осталог, теме дија-предавања, која су се састојала од комплета дијапозитива и скрипти, биле су: *Развој фотографије као уметности*, *Фотографске варијанте једног мотива*, *Како да направим добру фотографију?*, *Развијање филма*, *Портрет*, *Акт фотографија* и *Пејзаж*.²⁹³

Наглашени колективизам, велики број изложби, сарадња са Међународном федерацијом фотографске уметности, увођење почасних звања, оснивање Уметничког савета, учлањење истакнутих фото-аматера у УЛУПУДС и развијена издавачка делатност биле су јасни показатељи раста и програмске промене Савеза. Као и током првог периода, али сада са већим искуством, могућностима и капацитетима, чланови Савеза су кроз изложбе, течајеве, семинаре, предавања, текстове и практичан рад охрабривани у овладавању потребним техничким знањима, али и у учествовању у развијеном такмичарском систему наизглед без отвореног идеолошког оптерећења из претходног периода. Са напуштањем програма социјалистичког реализма и без посебног инсистирања на другим друштвено-корисним аспектима рада уређивачка политика Савеза током другог периода била је усмерена пре свега на решавање „проблема фотографије” кроз рад фокусиран на колективно деловање. Ново усмерење сводило се на више или мање отворено охрабривање тенденција иманентно присутних у традицији интернационалног организованог фото-аматеризма: остваривање идеала успешне *уметничке фотографије* која подразумева прављење технички изузетних појединачних снимака чији садржај и значење су у функцији њеног естетизованог изгледа.²⁹⁴ Иако промоција *југословенске уметничке фотографије* није имала васпитну улогу соцреалистичке пропаганде, она је била ефикаснији и самоодржив начин контроле садржаја фотографија које су правили многобројни чланови и чланице Савеза. Уместо половичног успеха фотографског величања изградње социјализма, нови задатак организованог фото-аматеризма био је много суптилније осмишљен начин неутрализације потенцијално опасног фотографског медија у СФР Југославији. Захваљујући непрекидном инсистирању на постизању аматерско-уметничког мајсторства, фотографија у оквиру Савеза није могла да буде инструмент критичког мишљења, већ средство одржавања постојећег поретка.

Миросављевић. Он је и у периоду после југословенског Савеза наставио да објављује многобројне књиге и монографије у оквиру новосадског Фото, кино и видео савеза Војводине.

²⁹² Нпр. *Билтен*, СФКАЈ, Klub foto i kino-amatera Beograd, III, 2, 1950, [1-4]; *Pravilnik o izložbama Foto-kino saveza Jugoslavije*, FSJ, Beograd, 1960; *Bilten 2*, FKS, Beograd, 1975; Anonim. (ur.), *Statut i pravilnici; Dani jugoslovenske fotografije Čačak 90*, Bilten br. 2, Dani jugoslovenske fotografije, Čačak, 1990, [1-22]. Видети Анекс 6.3.

²⁹³ Аутори предавања поред осталих били су Бранибор Дебељковић, Видоје Мојсиловић, Светислав Драговић и Фриц Кемпе (Fritz Kempe). Anonim., *Dija-predavanja o fotografiji*, FKR, XIX, 7-8, 1966, 192. Anonim., *Prva serija dija-predavanja o fotografiji rasprodata*, FKR, XXI, 3, 1968, 69.

²⁹⁴ О делимичној друштвеној изолованости Савеза говори и чињеница да је прва фотографија у вези са катастрофалним земљотресом у Скопљу, који се догодио 26. јула 1963. године, објављена тек у октобарском издању *Фото-кино ревије*. Уместо потресних сцена, за објављивање на насловној страни изабрана је фотографија девојчице која гестукулира на начин одраслих док претпостављено гледа у рушевине. Поред овог снимка који садржи елементе визуелног кича, објављен је подједнако непримерен кратак уводни текст у коме се чланови Савеза позивају да помогну колегама из Скопља чија уништена фото-опрема је представљена као највећи губитак у земљотресу у коме је живот изгубило преко 1000 људи. Foto Tanjug, *Svedok skopske katastrofe* [f], FKR, XVI, 10, 1963, 1; Anonim., *Pomoć Skoplju*, FKR, XVI, 10, 1963, 3. С друге стране, потресне фотографије фото-репортера Јована Ритопечког и Николе Бибића објављене су у октобру 1964. године у *Фото-кино ревији* пре свега због тога што су њихови аутори за њих добили престижне награде у Источној Немачкој. Jovan Ritopečki, [Reportaža iz Skoplja posle zemljotresa], [Šest fotografija], FKR, XVII, 9, 1964, 11. Nikola Bibić, *Skoplje 63, prva nagrada na konkursu Za socijalističku umetnost*, FKR, XVII, 9, 1964, 12.

2.2.3. Трећи период, 1974-1991: Индивидуализам, институционализација и престанак рада југословенског Фото-савеза

Почетак трећег и последњег периода Савеза везан је за нове друштвено-политичке околности, али и за промене које су се догодиле унутар саме организације средином седамдесетих година. После периода развоја и ширења делатности, у ово време дошло је до постепеног успоравања, а у наредном раздобљу и до делимичног престанка појединих активности Савеза. Крајем осамдесетих година појавили су се и проблеми у сарадњи републичких организација, а током наредне деценије, са распадом државе, југословенски Савез престао је да постоји у дотадашњој форми. На Скупштини одржаној 1974. године усвојен је нов Статут и нов Акциони програм којим је рад организације у потпуности прилагођен новим друштвеним околностима.²⁹⁵ Новим Статутом рад Савеза усклађен је са новим југословенским Уставом и одређена је још већа самосталност и одговорност републичких и покрајинских организација, чији рад је постао кључан за све активности.²⁹⁶ Изједначен је значај републичких и покрајинских савеза и њихове делегације су радиле у оквиру новог највишег органа, Конференције Фото-савеза Југославије. Уместо функције председника Савеза Конференција је бирала председника Председништва на период од две године, али сада из чланства делегација и сваки пут из друге републике или покрајине.²⁹⁷ Истом приликом сви важећи правилници усклађени су са новим Статутом и формиране су Уметничка и Омладинска комисија, Савет Салона фотографије, Издавачки савет и установљена је нова редакција часописа *Фото-кино ревија*.²⁹⁸ Пошто се Самуило Амодај повукао у децембру 1972. године, функцију председника Савеза током наредне две године привремено су обављали Јуре Мажуран и Оскар Доленц. Председници Председништва у наредном периоду били су Никола Марушић, Ајри Османов, Зоран Рубињони, Есад Арнаутовић, Анђелко Стијепчевић, Хаки Мулхаца, Цвјетко Шоштарић и Марин Димески.²⁹⁹ У овом периоду кључне одлуке, изложбена, издавачка и едукативна делатност Савеза

²⁹⁵ Усвајање новог Устава СФР Југославије, 11. фебруара 1974. године, довело је до значајних промена дотадашње југословенске унутрашње политике и, поред осталог, укључивало је већу самосталност покрајина и република, док је у организационом смислу већи нагласак био на даљем развоју самоуправног и увођењу делегатског скупштинског система. Видети: *Ustav SFRJ: Ustavi socijalističkih republika i pokrajina*, Prosveta, Beograd, 1974; Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1988, III, Socijalistička Jugoslavija, 1945-1988*, 380-417. У вези са променама у Савезу видети: Anonim., *Sednica Saveznog odbora (skraćeni zapisnik)*, FKR, XXVII, 1-2, 1974, 33-34. *Nacrt Statuta Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXVII, 7-8, 1974, 33-34. *Predlog Statuta Foto-saveza Jugoslavije u: Materijali za VIII Redovnu skupštinu Foto-saveza Jugoslavije, Maribor, 23, 24. novembra 1974*, FSJ, Beograd, 1974; Nikola Marušić, *Skupština Foto-saveza Jugoslavije, Jedinstveni akcioni program*, FKR, XXVIII, 1-2, 1975, 5; Anonim. (ur.), *Statut i pravilnici; Statut Foto-saveza Jugoslavije usvojen na Sednici Konferencije FSJ 8. novembra 1980*, AJ-632-25-1984-1985.

²⁹⁶ Milutin Janković, *Smotra aktivnosti FKS Srbije*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 20. Конференција Фото-савеза Југославије постала је највиши орган Савеза и чиниле су је равноправне делегације републичких и покрајинских савеза. Директно пратећи Устав СФР Југославије, нови организациони оквир Савеза заснивао се на самоуправним и демократским принципима и делегатском систему у свим облицима организовања. Конференција Савеза бирала је Председништво које се састојало од председника, потпредседника и по једног делегата из републичких и покрајинских савеза. Председништво је имало задатке координације и организације, док је одлучивање о кључним питањима делегирано републичким и покрајинским савезима који су били равноправни. *Predlog Statuta Foto-saveza Jugoslavije, u: Materijali za Redovnu VIII skupštinu FSJ, Maribor, 1974*, FSJ, Beograd, 1974.

²⁹⁷ Anonim., *Konferencija Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXX, 1-2, 1977, 2-3. Anonim. (ur.), *Statut i pravilnici; Anonim., Skupština Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXIII, 12, 1970, 354.

²⁹⁸ Anonim., *Održana sednica Predsedništva Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXVIII, 3-4, 1975, 32;

²⁹⁹ Anonim., *Plenum Saveznog odbora Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKR, XIII, 6, 1960, 3-4; Anonim., *Sednica Saveznog odbora Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXVI, 2, 1973, 32; Anonim., *Redovna Konferencija FSJ*, FKR, XXIX, 11-12, 1976, 30; Anonim., *Konferencija FSJ*, FKR, XXXII, 1, 1979, 16; Anonim., *Novi sastav Predsedništva*, Foto-informator, 1, 1987, 3.

углавном су делегиране републичким и покрајинским организацијама док је надлежност Савеза, кроз Председништво, практично сведена на координацију и организацију. Неки од показатеља ове децентрализације у Србији били су велика активност Фото-кино савеза Војводине, у оквиру кога је 1979. године отворена фотографска галерија, као и оснивање посебног Фото-кино савеза Косова 1975. године који је наредне године био организатор највеће манифестације *Дани југословенске фотографије*.³⁰⁰

Међутим, без обзира на пропагирање „ангажованог социјалистичког васпитања”, циљеви и активности Савеза углавном су остали исти и пре свега усмерени на даље одржавање образованог и изложбеног система, издаваштво и југословенску и међународну сарадњу.³⁰¹ Међународна сарадња остваривана је као и до тада, најчешће посредством Међународне федерације фотографске уметности кроз бројне међународне изложбе, али и на друге начине. Током овог периода постојало је номинално инсистирање на већем ангажовању Савеза у смислу сарадње са другим државним масовним организацијама и његовој улози у народној одбрани и друштвеној самозаштити.³⁰² Међутим, први пут од оснивања Савеза, током овог периода дошло је до постепене, али видљиве деградације његовог друштвеног значаја.³⁰³ Финансијски и пратећи организациони проблеми, делом изазвани друштвеном кризом после смрти председника Јосипа Броза Тита, негативно су утицали на реализацију многих активности Савеза, али и на однос који су истакнути чланови имали према својој организацији.³⁰⁴ У уводнику мартовског издања *Фото-кино ревије* из 1984. године Миланка

³⁰⁰ Pavle S. Stanojević, *Povodom otvaranja Foto-galerije u Novom Sadu*, FKR, XXXI, 12, 1978, 8-9; I. D., *Održana Osnivačka skupština Foto-kino saveza Kosova*, FKR, XXVIII, 11-12, 1975, 31. У оквиру косовског Савеза формиран су или обновљени постојећи фото-кино клубови у Ђилиану, Пећи, Косовској Митровици, Призрену и Урошевцу; Milorad Aleksić, *Sa sednice Predsedništva FKS Kosova*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 30.

³⁰¹ Иако је у извештају о активностима Савеза до 1974. године оцењено да је ово удружење, поред више других крупних пропуста, било једнострано оријентисано ка изложбеној фотографији уз запостављање других статуторних циљева, приређивање изложби остало је најважнији елемент његовог рада и током последњег периода. Други пропусти су укључивали недовољну сарадњу са органима Народне одбране, омладином, синдикатима, медијима, недовољно ангажовање код радне и сеоске омладине, недовољан степен друштвене ангажованости појединих организација, недовољан идејно-васпитни рад итд. Nikola Marušić, *Ocena dosadašnje aktivnosti i osnovi Akcionog programa Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXVII, 3-4, 1974, 33-34. Nikola Marušić (t), *Trideset godina u: Milorad Aleksić (ur.), Dani fotografije Jugoslavije u Prištini 76* [k], FKS Kosova, Priština, 1976.

³⁰² Anonim., *Međunarodna aktivnost FSJ*, FKR, XXXVII, 10, 1984, 30. Као задаци Савеза спомињана су питања народне одбране и државне самозаштите, али судећи према објављеним подацима, ове теме у начелу нису ушле у делатност Савеза. Ajri Osmanov, *Foto savez Jugoslavije i društvena samozaštita*, FKR, XXIX, 3-4, 1976, 3; Anonim., *Konferencija Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXX, 1-2, 1977, 2. У складу са новим Статутом, током овог периода инсистирало се на томе да је Савез конститутивни члан Социјалистичког савеза радног народа, члан Савеза социјалистичке омладине и Савеза аматера. Ипак, слично као и током ранијих периода, истицање ових одредница остало је углавном на формалном плану. Нпр.: N. M. *Sjednica Predsedništva FSJ*, FKR, XXVIII, 11-12, 1975, 29-30; Anonim., *Aktivnosti FSJ u 1977. i 1978. godini*, FKR, XXXII, 1, 1979, 16. Anonim., *Iz Foto-kino saveza Srbije*, FKR, XXXIV, 5, 1981, 30. Плакета ССНР додељена је Фото-кино клубу *Бранко Бајић* за постигнут успех у omasовљењу фото-аматеризма. Anonim., [FKK *Branko Bajić*], FKR, XXXIII, 5, 1980, 4. Такође, „у тренутку када међународна ситуација постаје све сложенија, када у земљи имамо озбиљне задатке у стабилизацији привреде, спровођењу колективног руковођења и бољег самоуправног организовања” у једном клубу у Босни и Херцеговни основан је актив Савеза комуниста. „Често смо незадовољни стањем у клубовима, чини нам се да друштвени живот постаје све слабији а трка за материјалним добрима све јача. Оснивање актива показује, још једном, способност комуниста да се окрену правим вредностима и кључним питањима”. Mojs, [Uvod], FKR, XXXIII, 5, 1980, 5.

³⁰³ Anonim., *FSJ i srednjeročni plan razvoja*, FKR, XXXIII, 10, 1980, 30. У вези са новим друштвено-политичких околности који су се одразили на поље културе видети: Jasmina Čubrilo, *Symptom.DJ: Jelica Radovanović i Dejan Anđelković*, Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2011, 8-9.

³⁰⁴ M. Š., *Konferencija teškoća*, FKR, XXXVI, 12, 1983, 30-31. Проблеми са финансирањем нису били актуелни све време током последњег периода Савеза, али су у великој мери ограничили његово деловање. Anonim., *Zašto jedinstvena članska karta?* FKR, XXXVII, 6-7, 1984, 38; Anonim., *Iz programa rada FSJ*, FKR, XXXIV, 4, 1981, 30; Anonim., *Program rada Saveta za film, fotografiju i Predsedništva FKSS*, Bilten, 4, FKS, Beograd, 1976, 6. У јулу 1980. године Београдска заједница културе Фото-савезу Југославије за Салон фотографије наменила је суму од 50.000

Шапоња закључује: „Од када је формиран Фото-савез Југославије друштво је финансирао све његове активности. [...] Последњих година функционисање ФСЈ на овај начин постаје све теже.”³⁰⁵ Због захтевне финансијске ситуације у земљи, управа Савеза била је приморана да покуша да пронађе додатне изворе финансирања. На Конференцији 1984. године донета је одлука да се уведе нова чланарина која би поред клупских обухватала и накнаду за рад савезних, републичких и покрајинских организација.³⁰⁶ Иако је број клубова и број изложби и даље био релативно велики, само један део организација у Југославији одржавао је већу активност, а на многобројним изложбама често су излагане исте фотографије.³⁰⁷ У тексту о могућностима оснивања музеја фотографије, Миланка Шапоња писала је само о околностима у Србији.³⁰⁸ Захлађење односа међу републичким организацијама кулминирало је 1989. године када је управа Фото-савеза Словеније одбила да реализује већ припремљен *Тринаести куп југословенске фотографије*.³⁰⁹ Ипак, без обзира на све проблеме и гашење часописа *Фото-кино ревија* 1985. године, у Савезу је наредне године било око 30.000 чланова и чланица у око 400 више или мање активних удружења и постојао је начелни континуитет у раду до 1991. године.³¹⁰

Кључна промена овог периода везана је за опадање утицаја који је Савез као доминантна фотографска организација имао за своје најистакнутије чланове. Неки од најуспешнијих аутора у Србији чији рад је први пут афирмисан у оквиру Савеза више ни формално нису били његови чланови.³¹¹ У оквиру излагања на Седници Конференције одржаној октобра 1983. године непознати аутор, после констатовања да је број фото-аматера у Југославији значајно порастао, али да већина није у Савезу, закључује: „Један део [чланова], који су своју репутацију стекли у нашим организацијама, се данас стиди да кажу да потичу из Фото-савеза Југославије. [...] Један од узрока, можда, лежи у погрешном тумачењу да је Фото-савез Југославије аматерска организација. [...] њени чланови – било да се фотографијом баве аматерски или професионално, у организацији [се] баве фотографијом аматерски. Ово разјашњење је неопходно да би се коначно оправдала и звања која додељује Фото-савез Југославије [...]. [...] [и она] нису признања за аматерско бављење фотографијом већ за УМЕТНИЧКИ НИВО и она се не додељују аматерима већ свима без обзира да ли су аматери или професионалци.”³¹² Иако је демагогија категоричког мешања техничко-занатског и

дин (око 270.000 данашњих динара) јер ова галерија није ушла у програм редовног финансирања. Anonim., *Kratke vesti* [Salon fotografije], FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 4. У Војводини је филмски аматеризам током 1981. године био финансиран од СИЗ културе Војводине, док фотографски аматеризам није. Anonim., *Konferencija Foto-kino saveza Vojvodine*, FKR, XXXV, 6, 1982, 30; Milanka Šaponja, *Susret drugarstva*, FKR, XXXVIII, 9, 1985, 6; Anonim., *Izveštaj o finansijskom poslovanju u 1986. godini*, FI, 2, 1987, 2.

³⁰⁵ М. Šaponja, [Uvod], FKR, XXXVII, 3, 1984, 5.

³⁰⁶ Anonim., *Konferencija FSJ, Međunarodna saradnja, Izdavačka delatnost*, FKR, XXXII, 1, 1979, 16; Anonim., *Iz programa rada FSJ*, FKR, XXXIV, 4, 1981, 30; М. Šaponja, [Uvod], FKR, XXXVII, 3, 1984, 5; М. Š., *Konferencija FSJ, U senci materijalnih teškoća*, FKR, XXXVII, 11, 1984, 30. У финансијском извештају за 1986. годину наведено је да је Савез те године пословао са суфицитом, али само због вишка средстава преосталих из прошле године. Anonim., *Izveštaj o finansijskom poslovanju u 1986. godini*, FI, 2, 1987, 2.

³⁰⁷ Иако ово није био нови проблем, током последњег периода Савеза он је постао толико видљив да је председник Председништва Конференције Савеза писао о томе. Cvjetko Šoštarić, *Jedinstvena foto-amaterska porodica*, FKR, XXXVI, 4, 1984, 30.

³⁰⁸ М. Šaponja, *Zaboravljena prošlost: Treba li nam muzej fotografije?*, FKR, XXXVII, 7-8, 1985, 5.

³⁰⁹ Милинко Стефановић, *Поводом овогодишњег (и ранијих) надметања клупских колекција*, у: Милинко Стефановић, *Дани фотографије Фото савеза Југославије*, ФСЈ, Београд, 1997, 4. Ипак, наредни и последњи *Четрнаести куп југословенске фотографије* одржан је у Струмици 1991. године. Исто.

³¹⁰ Mojs, [Uvod], FKR, XXXIV, 4, 1981, 5; *Zapisnik sa Sednice Konferencije FSJ 6. oktobra 1984 u Kumanovu*, 2-4, AJ-632-25-1984-1985; Anonim., *40 godina Foto saveza Jugoslavije, 1946-1986*, 5, KMA.

³¹¹ Anonim., *Zašto jedinstvena članska karta?* FKR, XXXVII, 6-7, 1984, 38.

³¹² *Zapisnik sa Sednice Konferencije Foto-saveza Jugoslavije – 19. oktobra 1983. godine u Kranju*, 15, KMA.

уметничког аматеризма и професионализма у оквиру Савезу била уобичајена, током трећег периода она је постала проблем за његове најамбициозније чланове и чланице. Некада пресудно важне групне изложбе, награде, конкурси, такмичења, бодови и звања, који су доприносили колективном духу и успеху Савеза, постали су мање значајни за најистакнутије чланове и чланице који су на различите начине почели да увиђају ограничења уметничког аматеризма. Најуспешнији чланови Савеза током трећег периода започели су велики број индивидуалних пројеката изван оквира организације. Реализација њихових иницијатива била је показатељ постепене друштвене афирмације фотографије у смислу уметничке дисциплине и предмета научног истраживања. Она је истовремено значила и директну институционализацију вредносног система организованог фото-аматеризма који су управо ови најамбициознији актери Савеза преносили изван његових оквира, без обзира на њихов нови, критичкији однос према самој организацији.³¹³

Многи од успешних чланова чији рад је био важан за раније фазе Савеза, попут Бранибора Дебељковића, Миодрага Ђорђевића, Иве Етеровића и Томислава Петернека, наставили су да раде и током његове треће фазе, а поред њих последњи период Савеза обележио је рад велике групе чланова различитих генерација, од којих су многи били активни и у претходном периоду. Милан Алексић, Драган Андрејевић, Зорица Бајин-Ђукановић, Дејан Диздар, Радоје Ђукић, Бранимир Карановић, Александар Келић, Ана Лазукић, Геза Ленерт, Мирко Ловрић, Горан Малић, Виктор Мацарол, Раде Милисављевић, Предраг Михајловић, Петар Оторанов, Драган Пешић, Зоран Станковић, Милинко Стефановић, Бранислав Стругар, Драган Танасијевић, Бранислав Томић, Данило Цветановић и Тибор Варга Шомођи били су актери и иницијатори многобројних и разнородних пројеката. Поред осталог, они су приређивали самосталне изложбе и учествовали на групним изложбама у галеријама и музејима уметности, објављивали ауторске књиге, радили у институцијама културе, истраживали историју фотографије, били ангажовани у издаваштву и просвети, сарађивали са стручњацима из поља културе, постали професори и предавачи у оквиру факултета и уметничких школа, као и уредници и фото-репортери у медијским предузећима. Током овог периода значајну активност у оквиру Савеза остварили су и: Градимир Алексић, Александар Антић, Горан Басарић, Огњен Блажевић, Александар Долгиј, Ласло Дорман, Војислав Ђинђић, Драгана Ђукић-Мрђанов, Драган Жугић, Бранко Игњатовић, Душан Јовановић, Павле Јовановић, Ласло Јухас, Владимир Кржалић, Срећко Лападат, Драгољуб Микић, Миодраг Миладиновић, Душан Миловановић, Зоран Милошевић, Јован Миљковић, Драгослав Мирковић, Зоран Мрђанов, Ђорђе Одановић, Миодраг Орландић, Ладислав Петреш, Зоран Пиперски, Андра Полети, Гордан Поморишац, Мирослав Предојевић (Заклан), Зоран Пургер, Бранимир Радовановић, Војин Рељин, Светлана Ристић, Зоран Рубињони, Имре Сабо, Зоран Симин, Митар Трнинић, Драган Фелдић, Мартин Цандир, Слободан Штетић, Косовка Штикавац, Гордана Шувак и други.

За разлику од првог периода Савеза који може да се веже за фотографију социјалистичког реализма и другог периода током кога је формулисана *југословенска уметничка фотографија*, током последњег периода углавном није било сличне свеобухватне реторике у вези са превладавајућом естетском доктрином аматерске уметничке фотографије. У начелном смислу, и током овог раздобља главни циљ амбициозних фото-аматера и фото-

³¹³ Већ 1971. године један од најистакнутијих фото-аматера, Драгољуб Тошић, сматра: „[...] стиче се утисак да наша организација губи ауторе онда када би највише могли да јој пруже, можда што појединци прерастају постојеће форме рада организације Савеза”. Anonim., *Dragoljub Tošić: Majstor fotografije, član Udruženja likovnih umetnika primenjenih umetnosti*, FKR, XXIV, 10, 1971, 10.

аматерки сводио се на постизање мајсторства у прављењу естетизованих појединачних аматерско-уметничких фотографија, али нагласак више није био на идеолошким, односно стилским, тематским и географским одредницама. Захваљујући различитим интересовањима, али и све засићенијој постмодерној визуелној култури друге половине седамдесетих и осамдесетих година, ово време обележено је хетерогенијим опсегом фото-аматерских тенденција. Утицај савремене, нарочито концептуалне, уметности, музике, филма, телевизије, али и професионалне новинске, рекламне и модне фотографије постао је много видљивији у раду чланова и чланица Савеза него у ранијем периоду. Ипак, судећи по каталозима великих изложби из овог доба, највећи број фотографија и даље је био прављен у складу са претходно установљеним и стално понављаним жанровским и тематским решењима, укључујући и примере соцреалистичких тенденција, док су радови у којима је могуће препознати нове утицаје најчешће остајали на нивоу опонашања и испробавања типичног за уметнички аматеризам.³¹⁴

Велике групне изложбе и током трећег периода биле су најзначајније у оквиру Савеза, али се начин њихове организације донекле променио јер је сада постојало много више различитих типова догађаја него током ранијих периода.³¹⁵ Поводом тридесетогодишњице југословенског Савеза, у организацији Фото-кино савеза Косова, под покровитељством председника Тита и Савеза комуниста Југославије, 1976. године у Приштини је отворена кровна манифестација *Дани југословенске фотографије* у оквиру које су, поред три савезне изложбе, одржане и три савезне седнице.³¹⁶ „Скупштина Фото савеза Југославије је дефинисала [програм] [...] и у свим удруженим организацијама доследно је остварен делегатски систем и принцип паритетне заступљености републичких и покрајинских органа и њиховог равноправног договарања и споразумевања у свим питањима од значаја за Фото савез као цјелину”.³¹⁷ Иста манифестација са другачијим програмима одржавана је од 1971. године у различитим југословенским градовима, поред осталог 1978. године у Новом Саду, 1986. године у Зрењанину и 1990. године у Чачку.³¹⁸ *Дани југословенске фотографије* укључивали су наизменично приређиване купове југословенске фотографије и савезну изложбу, као и друге савезне, републичке, међуклупске, самосталне и међународне изложбе, доделе награда, конференције, предавања и дискусије.³¹⁹ У Србији су приређиване и покрајинска и републичка варијанта ове манифестације под називом *Дани фотографије и филма Фото-кино савеза Србије*, односно *Дани фотографије, филма и телевизије Војводине*. Оваква централизована концепција организације програма донекле је ишла против опште тенденције децентрализације рада јер су многи за Савез најзначајнији догађаји одржавани истом

³¹⁴ Јеша Денегри и Миланка Шапоња констатовали су наглашени плурализам у приступима, односно велики утицај масовне културе као главне карактеристике продукције најистакнутијих чланова Савеза током осамдесетих година. Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989.*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба*, 106; Шапоња, *Фотограф између вере и сумње, 1944-1989.*, Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба*, 112.

³¹⁵ За анализу проблема организовања изложби видети нпр.: Dragoljub Tošić, *Aktuelna problematika organizovanja izložbi fotografija u okviru Foto-saveza Jugoslavije, Dani fotografije 1978*, КМА.

³¹⁶ Овом приликом отворена је Савезна изложба, Прва савезна изложба дијапозитива у боји, Савезна омладинска изложба, и одржана Седница Конференције, Седница Председништва и свечана Седница поводом прославе јубилеја. Milorad Aleksić (ur.), *Dani fotografije Jugoslavije u Prištini 76* [k], FKS Kosova, Priština, 1976; Momir Matović, *Konferencija Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXIX, 3-4, 1976, 27.

³¹⁷ Nikola Marušić, *Trideset godina*, u: Milorad Aleksić (ur.), *Dani fotografije Jugoslavije u Prištini 76* [k], FKS Kosova, Priština, 1976, n. p.

³¹⁸ Borivoj Miroslavljević (ur.), *Dani jugoslovenske fotografije* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1978; Anonim., *Dani jugoslovenske fotografije Zrenjanin '86*, FI, 1, 1987, 2; Vojislav Pešterac, Milica Petronijević (t), *Dani jugoslovenske fotografije, Čačak '90*, FSJ, Čačak, 1990.

³¹⁹ Видети Анекс 6.1.

приликом у истом месту.

Иако је и током трећег периода Савеза постојао формално структуриран оквир и детаљан административни план рада са новим статутима и правилницима, ова организација постала је гломазна структура са усавршеним административним апаратом, али без енергије бројних чланова и чланица чије интересовање за учествовање у њеном раду је током претходног периода успешно одржавало дух колективизма. Ипак, до 1991. године разгранати такмичарски програм Савеза углавном је функционисао према претходно установљеним, али и иновираним правилима и програмима.³²⁰

Број нових мајстора и кандидат-мајстора повећан је током последње деценије рада Савеза, што може да се протумачи као показатељ већих амбиција и очекивања које су најуспешнији чланови имали према свом аматерско-уметничком статусу. С друге стране, пораст броја додељених звања био је знак слабљења првобитне структуре Савеза и његове постепене трансформације из строго контролисане масовне организације посвећене усмереном техничком образовању и идеолошком васпитању у удружење у коме је развој аматерско-уметничке фотографије било главна преокупација. Иако заједничка активност чланова Фото-клуба *Београд* није била на нивоу из претходних деценија, ово удружење остало је међу најуспешнијим и у овом периоду.³²¹ Рад других удружења, пре свега београдских клубова *Стив Наумов*, *Електромашинац*, *ПМФ* и *Нови Београд*, као и новосадског Фото-клуба *Бранко Бајић* уз удружења из Зрењанина, Омољце, Сомбора, Чачка и Ваљева, постао је доминантнији у овом периоду.³²² И током последњег периода Савеза основани су нови клубови, поред осталог у местима Брус, Зајечар, Алексинац, Чачак, Параћин, Смедеревска Паланка, Апатин, Пирот, Лозница, Шувајић, Бач, Бачка Паланка, Мраморак, Шид, Београд (ФКК *Вождовац*; ФКК *Доњи град*) и Нови Сад (Фото-кино секција *Бушач Нафтагас*).³²³ Иако су покренути бројни клубови и рад у неким постојећим оживљен, највећи број удружења, после почетног ентузијазма чланова, није наставио са радом због финансијских и организационих ограничења. Републички и покрајински савези, у оквиру којих су клубови радили, из истих разлога нису могли у довољној мери да унапреде ситуацију. Према званичној статистици *Народне технике*, до 1980. године у оквиру Фото-кино савеза Косова радило је чак 29 клубова са више од 7.400 чланица и чланова, али само пет клубова је имало редовну делатност.³²⁴ Већи клубови, пре свега у Београду и Новом Саду, успевали су да одрже висок

³²⁰ Видети Анекс 6.3.

³²¹ „Фото-клуб *Београд* из Београда улаже напоре да оживи своју активност. Као један од првих корака у том настојању организована су предавања, која се одржавају сваког четвртка и која окупљају велики број чланова”. Anonim., *Vesti* [Foto-klub *Beograd*], FKR, XXX, 3-4, 1978, 32.

³²² Milanka Šaponja, *Nova F '76*, FKR, XXIX, 5-6, 1976, 15-17. Anonim., *Informacije* [25. maj], FKR, XXIX, 7-8, 1976, 32; Anonim., *VII kup jugoslovenske fotografije 1979. godina, redosled kolekcija*, FKR, XXXIII, 1, 1980, 31; Anonim., *Kratke vesti* [FKK „CD-13”], FKR, XXXIII, 9, 1980, 4; V. Nedeljkov, *Izložba 10 plus 1*, FKR, XXXIII, 11, 1980, 30; V. Nedeljkov, *Izložba u Zrenjaninu*, FKR, XXXV, 1982, 30; Gordana Vidaković, *Izložba fotografija i dijapozitiva „29. novembar”*, FKR, XXXVIII, 1, 1985, 31; Anonim., *Najuspešnji u 1986. godini*, FI, 4, 1987, 4.

³²³ Zoran Samardžić, „*Timok*” radi sve uspešnije, FKR, XXXI, 5, 1978, 17; Miodrag Miladinović, *U Aleksincu formiran FKK „Aleksinac”*, FKR, XXXI, 2, 1978, 17; Anonim., *Vesti* [FKK *Jasenica*, FKK *Pek*], FKR, XXXI, 3, 1978, 32; Predrag Đorđević, *Osnovan FKK Čačak*, FKR, XXXI, 4, 1978, 16; Nikola Stojanović, *Osnovana Foto-kino sekcija „Bušać”*, FKR, XXXI, 4, 1978, 17; Anonim., *Male vesti* [FKK *Bačka Palanka*], FKR, XXXII, 6, 1979, 20; Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub *Brus*], FKR, XXXIII, 3, 1980, 4; Anonim., *Koliko smo uradili?*, FKR, XXXIII, 12, 1980, 32; Anonim., *Kratke vesti* [Šid], FKR, XXXIV, 1, 1981, 4; G. M., *Plan je ispunjen*, FKR, XXXV, 6, 1982, 31; Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub *Apatin*], FKR, XXXVI, 1, 1983, 4; Anonim., *Kratke vesti* [FKK *Donji grad*], FKR, XXXVI, 4, 1983, 4; Anonim., *Добро дошли у Параћин!* у: Миомир Миловановић (ур.), *Дани фотографије Србије, Параћин '92*, ИП Вук Караџић, ФКК *Параћин*, Параћин, 1992, 3.

³²⁴ У тексту о активности косовског Савеза у периоду од 1976. до 1980. критички се разматра значајно смањење активности у периоду после 1978. године. Anonim., *Aktivnost Foto-kino saveza Kosova*, FKR, XXXIII, 12, 1980, 30.

ниво активности, али до 1983. године постао је приметан пад општег нивоа фото-аматерске продукције у односу на претходни период.³²⁵

Мада је проблем са финансирањем постојао и раније, током трећег периода ово је био готово стално присутан изазов који је на различите начине утицао на рад организације.³²⁶ Многи планови нису били реализовани, а због недостатка средстава простор београдског Салона фотографије до краја седамдесетих година повремено је био уступан за изложбе које нису биле у вези са фотографијом. Ипак, без обзира на проблематичну програмску и неизвесну финансијску ситуацију, и у овом периоду настављено је са великим бројем активности и у Србији су одржавани бројни курсеви и семинари за почетнике али и за заинтересовану публику попут иностраних студената из несврстаних земаља и учесника радних акција.³²⁷ Различите нове иницијативе које су с једне стране биле показатељ жеље за променом уобичајених садржаја Савеза, а с друге знак отвореније и либералније атмосфере која више није била под директном контролом централизоване управе, реализоване су током овог времена.³²⁸ Приређен је низ изложби чија концепција је на различите начине значајно одступала од уобичајеног ревијалног показивања аматерских уметничких фотографија. Вероватно први самостални изложбени наступ једне чланице Савеза приређен у Србији била је изложба Косовке Штикавац одржана поводом Дана жена у Новом Саду 1974. године. Наредне године отворена је изложба Ане Лазукић у Фото-кино клубу *Бранко Бајић*.³²⁹ Са самосталном изложбом Стевана Лазукића 1978. године почела је са радом и прва стална фотографска галерија у Новом Саду под називом Фото-галерија, касније Галерија Фото-кино клуба *Бранко Бајић*, у којој су одржане многобројне тематске и ревијалне изложбе, често остварене у сарадњи са другим галеријама и институцијама.³³⁰ У овом периоду сарадник галерије постао је историчар уметности из Новог Сада Сава Степанов, који је почео да објављује текстове о фото-аматерским изложбама у Војводини и постао сарадник часописа *Фото-кино ревија*.³³¹ У Салону фотографије и Фото-галерији, поред великог броја

³²⁵ Пад нивоа активности био је делимично последица поскупљења и несташнице фото-материјала, односно општих економских прилика. Milanka Šaropnja, [Uvod], FKR, XXXVI, 7-8, 1983, 5.

³²⁶ Нпр., укупни расходи Савеза у 1984. години били су много већи од прихода. Укупни приходи Савеза за 1984. годину били су 1.414.956 дин, а укупни приходи 871.300 дин [у приближној рачуници расходи Савеза данас би износили око 196.500 евра, а приходи око 121.000 евра]. *Izveštaj o finansijskom poslovanju FSJ u 1984. godini*, AJ-632-25-1984-1985. Мирослав Петровић, *Фото-кино савез Србије, Финансирање*, Bilten 2, FKS, 1975, 9; Anonim., *Izveštaj o radu i aktivnosti Foto-kino saveza Kosova 1976-1980*, 6, КМА.; *Zapisnik sa Sednice Konferencije Foto-saveza Jugoslavije, novembar 1980*, Tuzla, 3, КМА; Anonim., *Informacija o stanju i problemima u organizacijama i organima FSJ, 1981*, 20, AJ-Ф-632-25-1984-1985; *Izveštaj o radu Predsedništva Konferencije FSJ u 1987*, [1], КМА.

³²⁷ G. B. Malić, *U prijateljskom tonu*, FKR, XXIX, 5-6, 1976, 31; Anonim., *Informacije* [Seminar FKS Srbije], FKR, XXIX, 7-8, 1976, 32; Anonim., *Seminar u Dečanima*, Bilten, 4, FKS Srbije, 1977, 14; Anonim., *Vesti* [Kurs Foto-kino klub Zaječar], FKR, XXXI, 1, 1978, 32; Anonim., *Vesti* [Kurs FK Bačko Petrovo Selo], FKR, XXXI, 3, 1978, 32; Anonim., *Kratke vesti* [Kurs FK Beograd], FKR, XXXIII, 9, 1980, 4; Anonim., *Kratke vesti* [FKK Zaječar], FKR, XXXIV, 5, 1981, 4; Anonim., *Konferencija Foto-kino saveza Vojvodine*, FKR, XXXV, 6, 1982, 30; Anonim., *Kratke vesti* [FKK Branko Bajić tečaj], FKR, XXXV, 11, 1982, 4; Anonim. (ur.), *Letnja foto škola Foto-saveza Jugoslavije 1986* [liflet], FSJ, Beograd, 1986.

³²⁸ Anonim., *Vesti* [Salon fotografije], FKR, XXXI, 10, 1978, 20. Током 1980. године одржане су 22, а за 1981. годину планиране су 24 фотографске изложбе. Anonim., *Salon fotografije u Beogradu, nova koncepcija*, FKR, XXXII, 13, 1979; Anonim., *Salon fotografije u 1981. godini*, FKR, XXXIV, 2, 1981, 30-31.

³²⁹ Anonim., *Izložba Kosovke Štikavac*, FKR, XVII, 3-4, 1974, 23; B. Miroslavljević, *Reporter u suknji*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 22.

³³⁰ Stevan Lazukić, *Izložba fotografija Stevana Lazukića* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1978. Галерија је до 1982. године била у просторијама Месне заједнице у улици Народних хероја, а затим у Дунавској улици у Новом Саду. Anonim., *Kratke vesti* [Foto-galerija], FKR, XXXV, 11, 1982, 4.

³³¹ Sava Stepanov, *Svetlopsi*, FSJ, FKSV, Beograd, Novi Sad, 1981.

самосталних изложби чланова и чланица Савеза, приређене су и савременије конципиране тематске изложбе као и многе гостујуће изложбе.³³²

Поред догађања у Београду и Новом Саду, током другог и посебно током трећег периода Ваљево и Чачак постали су, уз поједине друге градове, запажени центри организованог фото-аматеризма у Србији.³³³ У Ваљевоу је одржана *Републичка изложба 1975.* године, а наредне године мајстор фотографије Томислав Петернек био је селектор прве међуклупске изложбе поводом Дана младости која је касније одржавана је под називом *25. мај*.³³⁴ Поред Ваљева, и Чачак је током трећег периода Савеза постао препознатљив по организованим фото-аматерским активностима, а у Уметничкој галерији *Надежда Петровић* отворене су бројне самосталне изложбе мајстора фотографије као што су Иво Етеровић, Миодраг Ђорђевић и Тоше Дабац, али и групне изложбе у организацији чланова Савеза, као што је *Мајстори и кандидат-мајстори фотографије 1946-1986.*, чији кустос је био Драгољуб Тошић 1986. године.³³⁵ Иако је Фото-кино клуб Чачак основан тек 1977. године, убрзо је постао једна од најактивнијих фото-аматерских организација у Србији.³³⁶

Процес институционализације система вредности организованог фото-аматеризма почео је у претходном периоду, али је његова актуелизација постала доминантна током последње две деценије рада Савеза и дешавала се посредно и непосредно кроз везе које су истакнути чланови успостављали са бројним актерима и установама културе и уметности, односно путем реализације различитих иницијатива и пројеката. Чланови Савеза у овом периоду све чешће су приређивали самосталне изложбе у уметничким институцијама и излагали своје радове на групним изложбама организованим у њима. Они су остваривали сарадњу са бројним историчарима и историчаркама уметности, уметницима и уметницама, новинаркама и новинарима, критичаркама и критичарима, књижевницима и књижевницама и другим стручњацима из поља културе. Ото Бихаљи-Мерин, Александар Богојевић, Ратко Божовић, Живко Брковић, Драгица Вукадиновић, Зоран Глушчевић, Јеша Денегри, Александар Дероко, Светлана Исаковић, Ђорђе Кадијевић, Драгош Калајић, Милена Марјановић, Зоран Маркуш, Душан Матић, Предраг Пеђа Милосављевић, Љуба Поповић, Мића Поповић, Лазар Трифуновић, Ирина Суботић, Славко Тимотијевић и Јован Ћирилов били су међу ауторима и ауторкама текстова написаним за каталоге изложби или књиге

³³² Нпр.: М. Ђ., *Prodajna izložba u Beogradu*, FKR, XXXIV, 2, 1981, 32; Anonim., *Kratke vesti [Novi oblici fotografije u Vojvodini]*, FKR, XXXIV, 3, 1981, 4; Anonim. [Tereza Glidou, ur.], *Fotografija kao medij* [k], SF, Beograd, 1981; Aleksandar Bogojević (t), *Fotografija kao fotografija i koncept* [k], FK *Elektromašinar*, SF, Beograd, 1982; Milan Aleksić (ur.), *Midcontinental Vision, fotografija u Vinipegu, Kanada* [k], SF, FSJ, Beograd, 1985.

³³³ У оквиру манифестације Југословенски сусрети аматера *Абрашевић* приређиване су бројне самосталне и групне изложбе фото-аматера током седамдесетих и осамдесетих година. Anonim., *XI jugoslovenski susreti amatera „Abrašević“* [k], FKK *Valjevo*, Valjevo, 1977.

³³⁴ Đorđe Obradović, *Republička izložba fotografije Srbije u Valjevu*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975; Tomislav Peternek (selektor), *Izložba fotografija 25. maj* [k], Dom kulture, Valjevo, 1976; Anonim., *Putevima revolucije* [k], FKK *Valjevo*, Valjevo, 1979; Anonim., *Majski salon fotografije „25. maj“* [k], FKKV *Valjevo*, Valjevo, 1986; Anonim. (ur.), *Majski salon fotografije „25. maj“* [k], FKKV klub *Valjevo*, Valjevo, 1987.

³³⁵ Иво Етеровић, *Изложба фотографија* [к], УГ *Надежда Петровић*, Чачак, 1965; Миодраг Ђорђевић, *Миодраг Ђорђевић: изложба фотографија* [к], УГ *Надежда Петровић*, Чачак, 1966; Тошо Дабац, *Изложба фотографија* [к], УГ *Надежда Петровић*, Чачак, 1967; Драгољуб Тошић (ур.), *Мајстори и кандидат-мајстори фотографије ФСЈ Фото-кино савеза Србије (1946-1986)*, УГ *Надежда Петровић*, Чачак, 1987. Видети и: Aleksandar Dolgij, *Eva: fotografije* [k], UG *Nadežda Petrović, Čačak*, 1997; Дебелковић, Петронијевић и др. (ур.), *Ретроспектива 1936-2001*; Геза Ленерт, *Трагови у песку, фотографије* [к], Уметничка галерија *Надежда Петровић*, Чачак, 2007.

³³⁶ Predrag Đorđević, *Osnovan FKK Čačak*, FKR, XXXI, 4, 1978, 16; Anonim., *Kup jugoslovenske fotografije u Čačku*, FKR, XXXIV, 3, 1981, 30.

истакнутих чланова Савеза.³³⁷

Током 1977. године у Београду су организоване две пионирске изложбе историјских фотографија: *Анастас Јовановић, први српски фотограф* у Галерији Српске академије наука и уметности и *Стара српска фотографија* у Музеју примењене уметности. Ова два догађаја и њихове пратеће публикације били су први подухвати проучавања историје фотографије у Србији, а иницијатор и један од аутора првог пројекта, заједно са историчарком уметности Радмилом Антић, био је мајстор фотографије Миодраг Ђорђевић, док је једини аутор друге изложбе и књиге био мајстор фотографије Бранибор Дебелковић. Дебелковић је 1964. године постао професор Више графичке школе у Београду, а 1970. године и први предавач предмета Фотографија на Одсеку за камеру Академије за позориште, филм и радио у Београду.³³⁸ Ђорђевић је био наставник предмета Фотографија у средњој Школи за дизајн у Београду и водио је Фотографски и филмски центар Медицинског факултета.³³⁹ Њихове колеге из Фото-клуба *Београд* Александар Павловић и Горан Малић нешто касније објавили су своје прве текстове о историји фотографије, а истакнути члан Савеза из Крагујевца Предраг Михајловић био је један од аутора истраживања о раду крагујевачких фото-аматера који су били активни почетком XX века.³⁴⁰ Михајловић је припадао малој групи чланова Савеза, заједно са Ивом Етеровићем, Томиславом Петернеком, Душаном Стефановићем и Драганом Андрејевићем, који су у овом периоду објавили сопствене фотографске књиге. Поред успешне каријере уредника фотографије и фото-репортера, Петернек је у Југословенском институту за новинарство покренуо курс за фото-репортере. Поред Дебелковића, чланови Савеза Бранимир Карановић и, касније, Милан Алексић, Драган Пешић, Ђорђе Одановић и Александар Келић постали су универзитетски професори. Уз њих, и многи други чланови Савеза излагали су у реномираним галеријама и музејима у Србији, а међу најуспешнијим у овом периоду били су Дебелковић, Ђорђевић, Етеровић, Петернек, али и Мирко Ловрић, Виктор Мацарол, Тибор Варга Шомођи и Никола Белајчић.³⁴¹

³³⁷ Debeljković, Markuš, *Branibor Debeljković*; Miodrag Đorđević, Lazar Trifunović (t), *Portreti beogradskih umetnika* [k], MPU, Beograd, 1971; Mirko Lovrić, Svetlana Isaković (t), *Gigantografija* [k], MPU, Beograd, 1972; Tomislav Peternek, Ješa Denegri (t), [*Svet mašte*] [k], SF, Beograd, 1972; Ivo Eterović, Dušan Matić (t), *Beograd koji volim* [k], KCB, Beograd, 1976; Miodrag Đorđević, Irina Subotić (t), *Luminokineti* [k], MSU, Beograd, 1978, Сл. XXXIV-XXXVI. Victor Macarol, Ješa Denegri (t), *Victor Macarol* [k], MSU, Beograd, 1982; Душан Станимировић, Гордана Харашић, Пеђа Милосављевић (т), *Фотографије Душана Станимировића*, Галерија САНУ, Београд, 1983; Miroslav Zaklan, *Fotografije* [k], SF, Beograd, 1985; Pavlović, Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović*; Ivo Eterović, Oto Bihalji-Merin, Đorđe Kadijević i dr. (t), *More, Kornati, Salaši*, ULUPUDS, Beograd, 1986; Goran Malić, Ješa Denegri (t), *Hommage a Stephenson* [k], FKK Bor, Muzej rudarstva i metalurgije, Bor, 1987; Петар Оторанов, Зоран Глушчевић (т), *Леђа, мотиви из Сирогојна* [к], Библиотека-галерија плетилца, Сирогојно, 1986; Драган С. Танасијевић, Александар Дероко, Ото Бихалји-Мерин (т), *Портрети савременика* [к], УГ *Стара капетанија*, Земун, 1990; Đorđe Bukilica, Ratko Vožović (t), *Mali veliki Beograd* [k], MPU, Beograd, 1991; Predrag Mihajlović, Jovan Ćirilov (t), *Život nije stvarnost*, SKC, Kragujevac, 1991.

³³⁸ Радмила Антић, Миодраг Ђорђевић (ур.), *Анастас Јовановић – први српски фотограф* [каталог], Галерија САНУ, Београд, 1977. Више о увођењу наставних предмета посвећених фотографији у оквир програма уметничких академија и факултета у Србији видети у напомени бр. 795.

³³⁹ Debeljković, *Stara srpska fotografija*; Дебелковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебелковић: Ретроспектива: 1936-2003*, 143-144; Nenad Veljković, *Centar za medicinsku fotografiju i film u Beogradu*, FKR, XXXIV, 9, 1981, 14.

³⁴⁰ Aleksandar Saša Pavlović, *Prvo snimanje Beograda dagerotipom*, FKR, XXXII, 4, 1979, 27; Goran Malić, *Prilozi za istoriju beogradske fotografije*, u: Anonim. (ur.), *XXXI oktobarski salon fotografije* [k], FK Beograd, Beograd, 1985, 2-5; Minić, Mihajlović, *Kragujevac 1900-1904. na fotografijama prvih fotoamatera Svetozara Nikolića-Šoše i Ćedomilja Pavlovića-Bojadžića*.

³⁴¹ Peternek, Timotijević (t), *Tomislav Peternek, Fotografije*; Milena Marjanović, *Za dobro profesije, Tečaj za foto-reportere*, FKR, XXXVI, 3, 1983, 14; Иво Аноним., *Vesti* [Ivo Eterović], FKR, XXXI, 6, 1978, 32; Душан П. Стефановић, Миодраг Стефановић (т), *Неготин*, ФКК *Хајдук Вељко*, Неготин, 1984; Dragan Andrejević, Tomislav Mijović (t), *Ljudi i ambijenti*, FKK *Hajduk Veljko*, Negotin, 1985; V. Mojsilović, *Ljudi i događaji* [Tibor Varga Šomodj], FI, 2, 1987, 23. Nikola Belalajčić, *Plastic Magic* [k], Salon MSU, Beograd, 1987.

Серија од четири изложбе *Нова фотографија*, чији иницијатори су били Мирко Ловрић и словеначки уметник Змаго Јерај, у сарадњи са кустосом Јешом Денегријем, започета је првом изложбом *Нова фотографија 1: Видици и усмерења* у Салону Музеја савремене уметности 1974. године. Као и прва, наредне три изложбе, одржане 1976, 1980, и 1984. године, укључивале су радове чланова Савеза и биле су конципиране као истраживачки и алтернативни поглед на актуелну југословенску и инострану фотографску продукцију.³⁴² Ловрић, који је 1977. године освојио престижну награду *Осамнаестог Октобарског салона*, приредио је самосталну изложбу *Негатив + позитив* 1979. године у Салону Музеја савремене уметности. Он је био аутор сценарија ТВ серије од осам епизода *Прича о фотографији* која је крајем 1981. и почетком 1982. године емитована у оквиру програма Телевизије Београд.³⁴³ Ловрић је био један од сарадника на великој студијској изложби *Теме и функције медија фотографије* коју је Денегри, стални сарадник часописа *Фото-кино ревија* од прве половине седмдесетих година, приредио 1979. године у београдском Музеју савремене уметности. Денегри је био и један од кључних аутора у оквиру највећег пројекта историзације фотографије у Србији, *Фотографија код Срба 1839-1989.*, чији је уредник био Миодраг Ђорђевић. Ђорђевић је приредио ретроспективну изложбу у Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић* 1985. године, а ретроспектива Томислава Петернека отворена је 1987. године у истој галерији, док је ретроспективна изложба мајстора фотографије Милоша Павловића отворена у Музеју примењене уметности 1986. године.³⁴⁴

Током трећег периода дошло је до веће видљивости рада жена у смислу објављивања фотографија и излагачке активности чланица Савеза: Ружице Андрејевић, Гордане Вирковић, Еуфросиније Јанковић, Ерике Малек, Снежане Ристић, Вере Чукић, Раде Чупић, Гизеле Шимић, Гордане Шувак и Зорице Бајин-Ђукановић, која је била једина кандидаткиња за звање мајстор фотографије. Овај период обележиле су и активности уреднице часописа *Фото-кино ревија* Миланке Шапоње, сарадница Гордане Видаковић, Маре Јовановић, Милене Марјановић, Аленке Мерцине и Бранке Хлевњак. Највећа видљивост, углавном анонимних, жена у Савезу посредно и пасивно остварена је њиховим представљањем на многобројним портретним и, посебно популарним, акт фотографијама које су чланови правили током свих периода Савеза.³⁴⁵ Рад фото-аматерки у Србији био је најприметнији током последњег периода и због десет годишњих изложби *Жене снимају* одржаних у периоду од 1975. до 1985. године које су настале у сарадњи Савеза са уредништвом недељника *Базар* и биле су одржаване под покровитељством Јованке Броз. Ове изложбе, донекле проблематичног назива и концепције, жирирали су углавном мушкарци и оне су биле најзначајнији покушај већег укључивања жена у рад Савеза, посебно због тога што неке од учесница нису биле чланице. Годину дана после прве изложбе *Жене снимају 1975*, током маја 1976. године у Салону фотографије приређена је

³⁴² Putar, (ur.), *Nova fotografija 1: Vidici i usmerenja*; Anonim., *Nova fotografija 1* [Intervju sa Ješom Denegrijem, Radoslavom Putarom i Mirkom Lovrićem], FKR, XXVII, 3-4, 1974, 7-11; Tomić (ur.), *NF 2: Fotografija kao umetnost*; Bašičević (ur.), *Nova fotografija 3*; Stojanović (ur.), *Nova fotografija 4: Fotografija osamdesetih*.

³⁴³ Тијардовић-Поповић (ур.), *Мирко Ловрић: Ретроспективна изложба*, [к], МСУ, Београд, 1998; Anonim., *Televizijska priča o fotografiji*, FKR, XXXV, 2, 1982, 32.

³⁴⁴ Ješa Denegri (ur.), *Teme i funkcije medija fotografije* [к], MSU, Beograd, 1979, Сл. XL; Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*. Ђорђевић, Harašić (t), *Miodrag Đorđević: Fotografije 1944-1984*; Tomislav Peternek, *Retrospektivna izložba fotografije* [к], UP Cvijeta Zuzorić, Beograd, 1987; Pavlović, Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović*.

³⁴⁵ О присуству жена у Савезу најбоље говоре два интервјуа чланица Савеза, фото-репортерке и фото-аматерке Ане Лазукић и глумице и фото-аматерке Гордане Шувак. Milan Nedeljković, *Ana Lazukić: Volim da snimam ljude, život*, FKR, XXXVI, 3, 1983, 10-11; Mara Jovanović, *Gordana Šuvak, razgovor bez povoda*, FKR, XXXVII, 5, 1984, 10-11.

изложба у организацији Фото-клуба *Београд* под називом *Жена*.³⁴⁶ Поред 35 учесника, на овој изложби излагале су и чланице Савеза Ерика Малек и Роса Трифуновић из Србије и Иванчица Привора из Хрватске, а селектор је био кандидат-мајстор фотографије Данило Цветановић.³⁴⁷

Захваљујући кустосу Славку Тимотијевићу и историчарки уметности Драгици Вукадиновић, Срећна галерија Студентског културног центра постала је место где су чланови Савеза различитих генерација приређивали самосталне изложбе или повремено учествовали у оквиру групних изложби. Поред осталих, самосталне изложбе у СКЦ-у имали су истакнути чланови Савеза Бранимир Карановић, Бранибор Дебељковић, Милан Алексић, Никола Белајчић, Томислав Петернек, Мирослав Заклан, Дејан Диздар и Горан Басарић.³⁴⁸ У оквиру издавачке делатности Студентског културног центра објављена је и Петернекова књига *Фотографије* – јединствено издање чији уредник је био Тимотијевић и које је углавном успешно преместило свет фото-аматеризма, фото-репортаже и савремене уметности. Слично Петернеку и Иви Етеровићу, и други истакнути чланови Савеза, као што су Петар Оторанов, Ласло Дорман и Милинко Стефановић, током овог периода имали су запажено фото-репортерско професионално ангажовање које је допринело да један део њиховог рада добије и актуелно и повремено критички усмерено значење. Поред осталих изложби, Славко Тимотијевић био је кустос изложбе *Неки аспекти савремене југословенске фотографије* отворене 1984. године у Салону Музеја савремене уметности у оквиру које су учествовали чланови Савеза.³⁴⁹ Тимотијевић је био сарадник у оквиру изложбе *Contemporary Yugoslav Photography*, чији кустос је био Милан Алексић, а која је одржана у Сједињеним Државама 1989. године.³⁵⁰

Историчарка уметности Миланка Шапоња постала је нова уредница часописа *Фото-кино ревија* 1976. године а почетком осамдесетих година уредничка концепција овог издања поново је промењена. Часопис више није био везан само за дешавања у Савезу захваљујући знатно проширеном спектру обрађиваних тема текстова и избору објављених фотографија, који је сада укључивао велики број снимака женских актова.³⁵¹ Објављиван је већи број различитих ауторских текстова, интервјуа и преведених чланака, а број реклама и вести у вези са Савезом је смањен. Ипак, иако је током краћег периода повећан тираж и број сарадника, последњи број *Фото-кино ревије* појавио се у децембру 1985. године, а проблеми са

³⁴⁶ Видети Анекс 6.1.7. Milanka Šaponja, *Žene snimaju*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 7-12.

³⁴⁷ Danilo Cvetanović (ur.), *Žena* [k], FK Beograd, Beograd, 1976; Данило Цветановић, *Актови*, Helicon, Панчево, 2006.

³⁴⁸ Видети поглавље 6.1.6. Видети нпр.: Milan Aleksić, *Aleksić* [k], SKC, Beograd, 1983; Dragica Vukadinović, *U punom zanosu, intervju sa B. Debeljkovićem*, FKR, 7-8, 1984, 6-7, 40; Miroslav Zaklan, Ješa Denegri (t), *Izložba portreta fotografa i jedne njihove fotografije* [k], SKC, Beograd, 1987; Goran Basarić, Slavko Timotijević (ur.), *Restoran FDU* [k], SKC, Beograd, 1987.

³⁴⁹ Tomislav Peternek, Slavko Timotijević (ur.), *Tomislav Peternek: Fotografije*, SKC, Beograd, 1984, Сл. XXXVIII; Timotijević, Stojko, Messer (ur.) *Neki aspekti savremene jugoslovenske fotografije*.

³⁵⁰ Perlus (ed.), Aleksić, Timotijević (t), *Contemporary Yugoslav Photography*.

³⁵¹ N. M., *Sednica Predsedništva FSJ*, [f], FKR, XXVIII, 11-12, 1975, 29. Током трећег периода, а посебно током осамдесетих година у часопису је објављиван широк спектар различитих текстова, од интервјуа са истакнутим чланицама и члановима преко чланака о уметничким дешавањима у београдском СКЦ-у, до различитих ауторских текстова и сталне рубрике *Прилози историји југословенске фотографије*. Видети нпр.: Nenad Veljković, *Zaustavljena drama u prostoru* [intervju sa Bogdanom Bogdanovićem], FKR, XXXV, 3, 1982, 10-11; Milena Marjanović, *Fotografija u žiži intereseovanja galerije Srećna umetnost* [intervju sa Slavkom Timotijevićem], FKR, XXXV, 2, 1982, 7; Milan Nedeljković, *Volim da snimam život*, [intervju sa Anom Lazukić], FKR, XXXVI, 3, 1983; Jovan Despotović, *Ljubomir Šimunić, Fotografija povišene čulnosti*, FKR, XXXVI, 11, 1983, 10-11; Mara Jovanović, *Kuća bez zidova* [intervju sa Ratkom Božovićem], FKR, XXXVII, 4, 1984, 6-8; Mara Jovanović, *Više lica jedne žene* [intervju sa Gordanom Šuvak], FKR, XXXVII, 5, 1985, 10-11. Milena Marjanović, *Radoznalost bez granica* [intervju sa Gorankom Matić], FKR, XXXVII, 6, 1984, 12-13.

финансирањем часописа пре свега су били везани за прекинуту сарадњу са издавачем Техничка књига због наглог повећања трошкова штампе.³⁵² Четири броја *Фотоинформатора*, који је био поједностављена верзија часописа, објављени су током 1987. и 1988. године и продавали су се само путем претплате.³⁵³ Друга едиција монографија под називом *Мајстори фотографије* покренута је 1979. године у издању Салона фотографије са издањем о раду Војислава Маринковића, добитника Годишње награде Савеза. Следиле су монографије о раду Станоја Бојовића (1980), Милоша Јовановића (1981), Горана Малића (1985) и Милоша Павловића (1986).³⁵⁴ Иако планирани наставак *Алманаха југословенске фотографије* није реализован, једно касније издање га је у одређеном смислу реплицирало. У *Алманahu Фото савеза Србије*, објављеном 2015. године, радови југословенских мајстора и кандидат-мајстора фотографије представљени су заједно са фотографијама чланова који су ова звања добили у периоду после 1991. године у оквиру организације која је наследила југословенски Савез.³⁵⁵

Поводом самосталне изложбе фото-аматера Зорана Станковића која је одржана у Салону фотографије 1987. године објављен је неуобичајено обиман каталог са репродукцијама свих 50 изложених фотографија и три текста Драгољуба Тошића, Јеше Денегрија и Горана Малића.³⁵⁶ Изложба је настала као резултат фотографисања власника и власница фотографских радњи у Београду у периоду од 1985. до 1987. године. Станковић је рад започео у време почетка технолошких промена које су постепено довеле до све мање потребе за фотографским занатским портретисањем због чега је ова делатност постала угрожена. Обим и организација овог каталога приближавају га форми књиге, а његов садржај га чини једним од најуспешнијих издања Фото-савеза Југославије. Слично томе, у оквиру Фото-кино клуба *Хајдук Вељко* у Неготину, који је основан 1982. године, током осамдесетих година објављена су три већа издања: књиге фотографија Душана Стефановића *Неготин*, Драгана Андрејевића *Људи и амбијенти* и монографија о историјским фотографијама Неготина коју је приредио историчар Никола Плавшић.³⁵⁷ Сава Степанов је, уз Миодрага Јовановића, Миланку Шапоњу и Гордану Видаковић, био једини историчар уметности чији рад је током дужег периода био директно везан за Фото-савез Југославије у Србији. Његова књига *Светлописи*, чији издавач је био Фото-кино савез Војводине, била је једино издање једног историчара уметности објављено у оквиру Савеза.³⁵⁸

³⁵² Anonim., *Foto-kino revija, oktobar 1984 do septembra 1985*, АЈ-Ф-632-25-1984-1985. Иако су чланови редакције испрва покушали да преузму све послове у вези са часописом, ово издање ненајављено је престало да излази после континуитета од 37 година.

³⁵³ Без обзира на смањен формат и обим, *Фотоинформатор* је био сврсисходно гласило Савеза, са блоком репродукција и великим бројем информација. Ово издање је с једне стране било показатељ смањених могућности деловања југословенског Савеза, а с друге и даље постојеће потребе бројних чланова и чланица Савеза да се активности организације наставе у новим околностима. *Foto-informator*, I, 1, 1987 – II, 1, 1988. Уредници су били Стеван Ристић и Горан Малић, а редакцију су чинили и Видоје Мојсиловић и Мирослав Никољачић, док су углавном краћи текстови били објављивани у рубрикама *Документи ФСЈ*, *Наши у свету*, *Личности и догађаји*, *Свет технике*, *Новости из индустрије*, *Календар изложби*, али и као посебни прилози.

³⁵⁴ Vojislav Marinković, Miodrag Jovanović (t), *Vojislav Marinković*, SF, Beograd, 1979; Stanoje Bojović, Radomir Stanić (t), *Stanoje Bojović*, SF, Beograd, 1980; Miloš Jovanović, Goran Malić (t), *Miloš Jovanović*, SF, Beograd, 1981; Goran Malić, Dušan Đokić (t), *Goran Malić*, SF, Beograd, 1985; Pavlović, Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović*. Видети Анекс 6.4.

³⁵⁵ Мирковић (ур.), *Алманah Фото-савеза Србије*. Обим публикације дуплиран је у односу на први *Алманah* и посвећен само ауторима из Србије.

³⁵⁶ Zoran Stanković, Ješa Denegri (t) i dr., *Fotografi, beogradske fotografske zanatske radnje, portreti vlasnika u njihovim ateljeima*, [k], SF, Beograd, 1987.

³⁵⁷ Anonim., *Dve foto-monografije*, FKR, XXXVII, 9-10, 1985, 38; Д. П. Стефановић, М. Стефановић (текст), *Неготин*; Dragan Andrejević, Tomislav Mijović (t), *Ljudi i ambijenti*, ФКК *Хајдук Вељко*, Negotin, 1985; Никола Плавшић, *Неготин са старих фотографија*, ФКК *Хајдук Вељко*, Неготин, 1987.

³⁵⁸ Stepanov, *Svetlopisi*.

Општа друштвено-политичка криза изазвана ратним сукобима и распадом СФР Југославије у пресудној мери утицали су и на рад највећег и најутицајнијег југословенског фотографског удружења. Иако су културни и политички разлози за оснивање и рад Савеза били суштински везани за политику ФНР/СФР Југославије, фотографске организације, као и многа друга југословенска удружења, наставиле су да раде са различитим ограничењима у новим околностима после распада заједничке државе. Бројност чланова у клубовима смањивала се паралелно са погоршањем околности и смањењем финансијских могућности које су зависиле од државних дотација.³⁵⁹ Иако су изложбе у оквиру републичког и, формално и даље активног, југословенског Савеза наставиле да буду организоване у Србији, *Дани југословенске фотографије у Чачку* 1990. године били су вероватно последњи велики догађај Савеза одржан у Србији. Током деведесетих година, као чланови и чланице Савеза излагали су касније академски и професионално успешни аутори и ауторке, поред осталих, Небојша Бабић, Срђан Вељовић, Александар Кујучев, Владимир Миливојевић Буги, Весна Павловић, Саша Прерадовић и Иван Шијак.³⁶⁰ Последња републичка изложба Фото-савеза Србије одржана је 1997. године, у заједничкој организацији са и даље формално постојећим Фото-савезом Југославије. После ове манифестације, активности Фото-кино савеза Србије су престале су, али један број чланова који су били окупљени у оквиру клубова или изван њих наставио је са својим деловањем.³⁶¹

Током последњег периода југословенског Савеза индивидуални рад најистакнутијих чланова постао је важнији од колективних успеха из претходних периода. Њихове многобројне успешно реализоване иницијативе, с једне стране, значиле су постепено смањивање значаја Савеза, док су, с друге, шириле утицај његовог система вредности. Међутим, иако су током овог времена поједини чланови у Србији имали напредније разумевање коришћења фотографије, за већину фото-аматера и фото-аматерки уметнички потенцијал фотографије још се сводио на уверење да је појединачна естетизована *уметничка фотографија* највеће достигнуће у овом пољу. Иако се њен изглед донекле мењао кроз време, ова врста фотографије у основи је остала типски формулисана представа направљена без консеквентног уметничког, друштвеног или политичког ангажовања. Због непостојања других институција чији рад је, у већој мери, укључивао истраживање и валоризацију историјских и савремених фотографија, односно због и даље доминантног утицаја Савеза у Србији, разумевање фотографије у контексту уметности углавном је остало везано за уметнички аматеризам.³⁶² Као последица овога рецепција фотографије, као културне праксе и уметничке

³⁵⁹ Убрзо после почетка кризе финансирање Савеза је потпуно укинута, па тако није било средстава ни за његову основну административну делатност. Тако је укинута и позиција техничког секретара Савеза која је подразумевала плаћено радно место од првих дана оснивања ове организације. Малић, *Историјски преглед аматерске фотографије у Србији*, 24. Драгољуб Тошић, *Поводом Дана фотографије Фото кино савеза Србије, Параћин 1992*, у: Миомир Миловановић (ур.), *Дани фотографије Србије, Параћин '92*, ИП Вук Караџић, ФКК *Параћин*, Параћин, 1992, 4. Уобичајене манифестације Савеза током првог времена сведене су на мањи обим а многе од њих касније су и угашене. Исто, 25-26.

³⁶⁰ Živorad Banović, *Dani fotografije '94* [к], FKVS Vojvodine, Novi Sad, 1994, 3-6; Милинко Стефановић (ур.), *Дани фотографије Фото-савеза Југославије '95* [к], ФСЈ, Београд, 1995, 8, 21; Милинко Стефановић (ур.), *Дани фотографије Фото-савеза Југославије '97*, [к], ФСЈ, Београд, 1997, 16, 22, 38.

³⁶¹ Нови Фото-савез Србије основан је 2003. године, када је група фото-аматера основала организацију у Београду прво под називом Фото и кино-савез Србије. Убрзо је настављена пракса редовних републичких и клупских изложби, додела почасних звања и награда, као и међународна сарадња са и даље постојећом Међународном федерацијом уметничке фотографије 2006. године. Од 2007. године назив организације је промењен у Фото-савез Србије. Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 24.

³⁶² У многобројне примере директног промовисања и институционализације вредности Савеза у Србији спада и изложба чланова Фото-клуба *Стив Наумов* која је отворена у Музеју примењене уметности у Београду 1980.

дисциплине која има различите друштвене појавности у Србији, и данас је у великој мери ограничена процесом институционализације вредносног система развијеног у оквиру организованог фото-аматеризма.

године, као и постојање посебног Фото-клуба Факултета примењених уметности и дизајна у Београду и Фото-клуба Графичке школе у Београду, чије чланице и чланови су се такмичили за бодове и награде у оквиру фото-аматерских манифестација. Zoran Mrđanov (ur.), *Izložba fotografija članova Foto-kluba Građevinskog fakulteta „Stiv Naumov”* [к], МРУ, Београд, 1980. Стефановић (ур.), *Дани фотографије Фото-савеза Југославије '95*, 50-52; Стефановић, *Дани фотографије Фото-савеза Југославије '97*, 41, 50.

3. Аматерска уметничка фотографија

3.1. Уметничка фотографија

Иако су се мотиви, теме, жанрови и формална и стилска решења фото-аматерске продукције у одређеној мери мењали и обухватали различите типове *уметничке фотографије*, у оквиру Савеза начелно је постојао јединствен систем вредности. Бројни посредни и непосредни утицаји су се смењивали, али вредносни систем организованог фото-аматеризма увек је био базиран на постизању естетизоване структуре појединачне фотографије. У том смислу, *уметничка фотографија* у Србији била је генеричка категорија унутар које су постојале различите варијације, али оне су готово увек остајале у регистру понављања истих или сличних, периодично популарних, решења која су настала опонашањем или модификацијом других, успешнијих примера светске историјске и савремене фотографије. Из ових разлога *уметничка фотографија* не припада пољу фотографије као уметничке дисциплине које може, поред осталог, да буде дефинисано гринбергијанским формалистичким моделом потраге за есенцијалним карактеристикама појединачних медија, односно инвентивним и критичким праксама коришћења фотографије чији резултат је нови уметнички квалитет.³⁶³ Уместо уметничког истраживања, рад на *уметничкој фотографији* остаје пре свега везан за ограничено поље постизања специфичног *уметничког* изгледа појединачног снимка који је валоризован као естетски задовољавајући, односно као онај „синтетизовани моменат садржаја, ликовности и техничке перфекције”³⁶⁴.

Опсег *уметничких фотографија* у оквиру Савеза ишао је од ретких остварења која превазилазе или померају границе организованог фото-аматеризма³⁶⁵, преко најбројнијих, вишеструко предвидљивих, типичних и међусобно сличних снимака, до мањег броја фотографија у којима могу да се препознају патетични и банални или увредљиви и непримерени елементи који су блиски визуелном кичу³⁶⁶. Чињеница да су исти најистакнутији

³⁶³ Видети нпр. Campany (ed.), *Art & Photography*; Bajac, Gallun et al. (eds.), *Photography at MoMA 1920-1960*; Bajac, Gallun et al. (eds.), *Photography at MoMA 1960-Now*.

³⁶⁴ Иако Малић претходно наводи „фотографско у фотографији”, ово се чини као вишеструко неодговарајућа одредница јер пракса *уметничке фотографије* пре свега подразумева постизање ефеката естетизоване форме која је на различите начине, и најчешће не дословно, пренета из сликарства. Малић, *Путеви и размеђа 1945-1989*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, 120. Разматрајући једну изложбу Едварда Вестона (Edward Weston), Клемент Гринберг је констатовао његов *неуспех селекције* који је видео као последицу Вестоновог недовољног интересовања за фотографисане мотиве, али и његове неодговарајуће и претеране концентрације на сам медиј фотографије. Гринберг је ово повезао са мешањем фотографије и сликарства, не због сличности постигнутих ефеката изгледа, већ због неодговарајућег приступа. „Као што је обично случај када постоји конфузија у вези са уметностима, резултат [Вестоновог рада] показује тенденцију да личи на уметност, пре него да буде уметност”. Оригинални цитат: "The result, as is often the case with confusions of the arts, shows a tendency to be artiness rather than art." Clement Greenberg, *The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibiton of Edward Weston* [1946], in: Campany (ed.), *Art and Photography*, 223. Видети и: Mirko Begović, *Уметничка fotografija i slikarstvo*, FR, IX, 4, 1956, 1-3 и Mojsilović, *Fotografija od ideje do realizacije*, 23-28.

³⁶⁵ У вези са граничним достигнућима организованог фото-аматеризма у Србији видети наредно поглавље.

³⁶⁶ Мањи део фотографске продукције чланова и чланица Савеза подразумева наглашено претенциозна или увредљива решења представљања мотива и тенденциозног и депласираног усмеравања значања која су блиска пољу визелног кича. Видети нпр.: Miloš Jovanović, *Na groblju* [f], FKR, XII, 1, 1959, 14; Danilo Cvetanović, *Akt - oblici No 752* [f], FKR, XXVIII, 11-12, 1975, 14; Pavle Jovanović, *Prozor* [f], FI, I, 2, 1987, K2. У вези са кичем видети: Tomáš Kulka, *Varieties of Kitsch: A Note on Photography*, in: Tomáš Kulka, *Kitsch and Art*, Penn State University Press, University Park, 1996, 88-94; Hermann Broch, *Notes on the Problem of Kitsch*, in: Gillo Dorfles (ed.),

чланови Савеза најчешће правили фотографије које припадају свим наведеним категоријама директно је везана за једну од главних карактеристика уметничког аматеризма – одсуство критичке дистанце.³⁶⁷

Чланови и чланице вероватно су прва сазнања о *уметничкој фотографији* добијали у оквиру течајева и предавања, али и кроз неформалне разговоре, дискусије и критике у фото-клубовима. Могли су да читају о њој и да виде изабране примере објављене у часописима, као и у приручницима попут књиге *Фотографија, од идеје до реализације*.³⁶⁸ Ипак, најзначајнији вид фото-аматерског образовања био је везан за учествовање у главној активности Савеза, развијеном такмичарском изложбеном систему, који је поред додељивања почасних звања и приређивања великог броја изложби подразумевао и широк спектар награда и похвала које су биле доступне свим члановима и чланицама.

Израз *уметничка фотографија* помиње се у првом тексту Јосипа Боснара у првом броју часописа *Фотографија* објављеном августа 1948. године: „Ради тога наша организација обухвата све гране фотографије и као највиши израз фотографије – уметничку фотографију”³⁶⁹. Од првог Статута из 1949. године, овај израз фигурирао је у смислу дефинисаних циљева и задатака организације: „Циљ Савеза фото и киноаматера Југославије јесте: [1] да у свим областима фотографије и кинематографије, а на аматерској бази, окупља љубитеље фотографије и филма и све оне који на томе раде или се тиме интересују; [2] да кроз развијање уметничке фотографије, као највишег израза фотографије [...], омогућава и помаже свом чланству у упознавању, промени и унапређивању фотографије и кинематографије, подижући на тај начин њихову општу и техничку културу; [...]”³⁷⁰ У Статуту из 1963. године израз *уметничка фотографија* замењен је изразом *квалитетна фотографија*, док је у Статуту из 1977. године употребљен израз *креативна фотографија*.³⁷¹ Поред ових израза, као синонимни за *уметничку фотографију*, у оквиру Савеза коришћени су и термини *добра фотографија*, *стваралачка фотографија*, *излагачка фотографија* и *ауторска фотографија*.³⁷² Ови и други термини симултано су употребљавани током различитих периода вероватно због тога што су чланови и чланице Савеза донекле увидели потенцијално проблематично значење придева *уметнички* који је отворено наглашавао њихове аматерско-уметничке амбиције.³⁷³ Међутим, иако различити, коришћени изрази имали су исту функцију

Kitsch: An Anthology of Bad Taste, Studio Vista, London, 1969, 49-76; Jacques Sternberg, Marina Henderson (ed.), *Kitsch*, Academy Editions, St. Martin's Press, New York, 1972, n. p.

³⁶⁷ Adamson, *Thinking Through Craft*, 139.

³⁶⁸ Нпр.: Fran Hlupič, *Уметничка fotografija danas*, FG, II, 3, 1949, 38; Ivan Krtalić, *Око estetike umetničke fotografije*, FKR, XVIII, 10, 1965, 240; Daniel Masclet, *Уметничка fotografija*, FKR, XXI, 10, 1968, 262-3, 274; Vidoje Mojsilović, *Fotografija, od ideje do realizacije*, Tehnička knjiga, Beograd, 1984. За списак објављених текстова о уметничкој фотографији и њеним формалним и жанровским карактеристикама видети Анекс 6.8.3.

³⁶⁹ Josip Bosnar, *O zadacima fotoamaterstva u našoj zemlji*, FG, I, 1, 1948, 2. У српском језику овај израз има проблематично значење јер се описни придев *уметнички* може разумети и као вредносно (квалитативно) и као категоричко одређење. У енглеском језику постоји разлика између израза *art photography* и *artistic photography*, од којих се први често односи на фотографију као уметничку дисциплину, док други обично има погрдно значење, или се слично *уметничкој фотографији* користи за означавање аматерско уметничке продукције.

³⁷⁰ *Statut Saveza foto i kinoamatera Jugoslavije*, FG, III, 2-3, 1950, 35.

³⁷¹ *Statut Foto-kino saveza Jugoslavije*, XVI, 11, 1963, 13; Anonim. (ur.), *Statut i pravilnici*, 4. Видети и: I. D., *Stvaralачka fotografija*, FKR, XV, 5, 1962, 15-6; Mojsilović, *Fotografija, od ideje do realizacije*, 5; Branimir Karanović, *Kreativna fotografija u Jugoslaviji*, FKR, XXXVI, 1, 1983, 6-8.

³⁷² Поред осталих, изрази *добра фотографија* и *излагачка фотографија* користили су се синонимно са *уметничком фотографијом* током година постојања југословенског Савеза али и касније. B. D., *Uslovi za dobru sliku*, FG, II, 7-8, 1949, 101. Goran Malić, *Izlagачka fotografija*, FKR, XXXIII, 5, 1980, 8-9.

³⁷³ Нпр.: Иво Етеровић: „Најежим се када чујем израз уметничка фотографија. Свака фотографија која има снагу да утиче на посматрача садржи у себи и уметничке квалитете. Не постоји уметничко сликарство, зашто би постојала фотографија?” Синиша Бралић, *Маг фотографске слике: Иво Етеровић*, Политика, 16. јун, 1993, 22.

означавања мајсторски направљене појединачне фотографије чији изглед је конотирао претпостављени уметнички квалитет који се разликовао од изгледа снимака масовног фото-аматеризма, али и других видова утилитарног коришћења фотографске технологије у науци, медицини, индустрији, полицији, порнографији итд.³⁷⁴ Сви изрази који су означавали *уметничку фотографију* односили су се на амбициозну продукцију у оквиру Савеза која је, у традицији безинтересног аматеризма, била категорички различита од сваког функционалног коришћења фотографије. Израз *документарна фотографија* фигурирао је као својеврстан антином *уметничкој фотографији* и ово вишеструко проблематично супротстављање термина институционализовано је заједно са другим наслеђем Савеза у Србији.³⁷⁵ Истицању квалитета *уметничке фотографије* доприносила је и демагогија која је одржавана готово све време трајања Савеза у вези са делимичним прикривањем чињенице да је деловање ове организације, поред области техничког аматеризма, припадало пољу уметничког аматеризма, и да су *уметничке фотографије* де факто биле аматерско-уметничке фотографије. Савез фото и кино-аматера Југославије постао је 1958. године Фото-кино савез Југославије, али ова промена односила се на дихотомију аматеризам/професионализам у смислу техничко-занатске фотографије, јер су бројни чланови Савеза остварили успех и у домену различитих утилитарних поља фотографије и тако постали професионални фотографи-техничари, занатлије, фото-репортери итд.³⁷⁶ Међутим, истицање квалитета аматерске уметничке фотографије у односу на потенцијале занатске фотографије, која је сматрана нижом врстом делатности, сакривало је чињеницу да су највеће амбиције истакнутих чланова и чланица Савеза биле везане за поље институционализованог уметничког аматеризма.³⁷⁷ Осим у ретким случајевима, успешни фото-аматери углавном нису допуштали да њихове професионалне каријере утичу на њихов аматерско-уметнички рад, због чега је пракса *уметничке фотографије* у Србији у великој мери била хомогенизована и ескапистички усмерена, односно затворена за потенцијално продуктивна мешања и утицаје који долазе директно из животног, практичног и радног искуства.³⁷⁸

Током различитих периода постојања југословенског Савеза, али и после њега, објављен је велики број текстова у којима су чланови и чланице, као и други аутори и ауторке,

Слично томе мисли и Светислав Драговић: „Вероватно не постоји фотографски термин који ме више нервира од израза *уметничка фотографија*. [...] Пре много деценија, у окриљу Фото-клуба *Београд*, уз учешће наших најпознатијих фотографа [...] прихваћен је термин *уметност кроз фотографију*, који је по уметности био еквивалентан било којој другој људској активности”. Svetislav V. Dragović, *Postoji li umetnička fotografija?*, RF, 63, 2009, 14.

³⁷⁴ У контексту социјалистичке Југославије инсистирање на значају *уметничке фотографије* у оквиру Савеза чини се донекле парадоксалним јер је масовност ове организације готово сигурно зависила од чланова и чланица који нису имали уметничке аспирације, већ су желели да савладају основе фотографске технике да би могли да фотографишу за личне и породичне потребе.

³⁷⁵ Видети нпр.: Sava Stepanov, *Estetsko i dokumentarno u fotografiji*, FKR, XXXV, 5, 1982, 10-11; Milan Aleksić, *Dokumentarna fotografija: Između mogućeg i stvarnog*, FKR, XXXVII, 9, 1984, 12-13; Branislav Dimitrijević, Branislava Anđelković-Dimitrijević, *Između ovde i nekad: Sutjeska Goranke Matić*, u: Goranka Matić, B. Dimitrijević, V. Anđelković-Dimitrijević (t), *Tiho teče Sutjeska* [k], Salon MSU, Beograd, 2003, 5.

³⁷⁶ О овоме говори и промена у овом Статуту где, иако се спомиње стваралачка делатност на принципима аматеризма, придев „аматерски” наводи се само у вези са филмом. „Организације и ФКСЈ раде на спровођењу следећих основних задатака: [...] стимулишу развој свих врста квалитетне фотографије и аматерског филма”. Anonim., *Statut Foto-kinosaveza Jugoslavije*, FKR, XVI, 11, 1963, 13.

³⁷⁷ Нпр.: „Неоптерећени утилитарним захтевима наручилаца и трком за зарадом [аматери] и даље су слободни да сву своју стваралачку опијеност усмере на свој хоби. Стога се с правом може рећи да и у њиховим рукама лежи будућност српске креативне фотографије [...]” Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 28.

³⁷⁸ Изузеци, поред осталих, су били Томислав Петернек и Иво Етеровић који начелно нису правили разлику између својих фото-репортерских радова и *уметничких фотографија*.

на различите начине покушавали да формулишу вредности *уметничке фотографије*.³⁷⁹ За разлику од ових покушаја апологетске експликације, у јединственом интервјуу објављеном 1965. године Лазар Трифуновић сматра да израз *уметничка фотографија* треба избегавати: „Мислим да термин *уметничка фотографија* није добар, јер нема потребе да се то подвлачи, пошто је фотографија себе афирмисала као равноправни род у ликовним уметностима. Треба увести у праксу да се под речју фотографија подразумева *уметничка*, а да придевом означајемо оно што није то, рецимо занатлијску, техничку, рутинерску фотографију”³⁸⁰. Међутим, пет година касније, Трифуновић свој студијски текст *Ликовне основе и особености фотографије* закључује на следећи начин: „На крају да кажемо и то: да би једна дисциплина добила своје место у свету уметности, она мора да има аутентичне доказе о томе да представља један стваралачки акт, и истовремено да има своје теоријско објашњење. Фотографија, на жалост, још увек нема ни своју теорију ни своју естетику”³⁸¹. Иако је овај текст био усмерен на експликацију општих карактеристика фотографије као визуелног медија, нема сумње да је доминантна пракса *југословенске уметничке фотографије* утицала на овакав Трифуновићев закључак.

Израз *уметничка фотографија* постао је део говорног, али и писаног језика у Србији и његово и даље актуелно коришћење најчешће је у вези са колоквијалним и непрецизним означавањем разлике између утилитарне и уметничке употребе фотографије.³⁸² О овоме говори и текст Миодрага Јовановића објављен 30 година после Трифуновићевог интервјуа, у коме он критички разматра овај израз: „Оно што се може сматрати не спорним, него сувишним, чак погрешним, то је атрибут уметнички који још увек, код нас, непотребно оптерећује квалификације и вредновања фотографије.”³⁸³ Међутим, слично другим истакнутим члановима Савеза који су се такође противили употреби израза *уметничка фотографија*, Јовановићева критика везана је само за формални аспект овог израза којим се истичу уметничке карактеристике подразумевано уметничких фотографија амбициозних фото-аматера. Он даље у тексту истиче: „Али, фотоаматери [...] представљају носиоце врхунских стваралачких способности, са мукотрпним успињањем на лествици звања, класа, до врхунске титуле мајстора”³⁸⁴. Слично овоме, и Сава Степанов и Миланка Шапоња, чији рад је такође био вишеструко везан за Савез, у потпуности су прихватили систем вредности организованог фото-аматеризма и сматрали да су фотографије истакнутих фото-аматера

³⁷⁹ Нпр. Ђ. Bukilica, *Ulična scena teleobjektivom*, FKR, XXV, 4, 1972, 11-13; Ђ. Bukilica, *Estetika, erotika, etika*, FKR, XXVI, 1, 1973, 12-15; Anonim., *Branislav Tomić*, FKR, XXXI, 3, 1978, 22-23; Sava Stepanov, *Tibor Varga Šomodj*, FKR, XXXIII, 5, 1980, 10-11; Milanka Šaponja, *Visoka svest o svom vremenu*, FKR, XXXVII, 1, 1985, 8-11; Sava Stepanov, *Stevan Lazukić: Ravnica, večni motiv*, FKR, XXXVII, 3, 1985, 8-11; Горан Малић, *Одјеци света у делима Војислава Маринковића*, у: Малић, *О Мотиву и светлости*, 183-191.

³⁸⁰ Dr Lazar Trifunović, *Fotografija se afirmisala kao ravnopravni rod u likovnim umetnostima* [intervju], FKR, XVII, 3, 1964, 4-5.

³⁸¹ Lazar Trifunović, *Likovne osnove i osobnosti fotografije*, у: Trifunović, Bulatović (ur.), *Studije, ogledi, kritike* 4, 172 [текст је први пут објављен 1969. године у часопису *Новинарство*].

³⁸² Израз *уметничка фотографија* данас се користи у говорном језику, обично у колоквијалном смислу, да би се означиле фотографије чија је доминантна карактеристика привлачна, естетизована форма која се разликује од обичне утилитарне фотографије видљиве у најразличитијим друштвеним пољима, као што су минијатурни портрети у идентификационим документима. Један од многих примера *уметничких фотографија* су наглашено атрактивни и сатурисани фото-репортажни снимци егзотичних мотива обично објављивани у популарном часопису *Национална географија* (National Geographic).

³⁸³ Миодраг Јовановић, *Миодраг Ђорђевић и уметничка фотографија*, у: Ловрић, Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића*, 47.

³⁸⁴ Јовановић, *Миодраг Ђорђевић и уметничка фотографија*, у: Исто, 48.

највиша достигнућа фотографије као уметничке дисциплине у Србији.³⁸⁵ Колико је употреба израза *уметничка фотографија* била недовољно јасна и у оквиру самог Савеза говори текст Степанова објављен 1991. године: „Развој уметничке фотографије у Војводини, од 1945. године да све до краја осамдесетих, био је такође богат и сталан. У том, скоро пола столећа дугом процесу, фотографија је трагала за својим медијским дигнитетом, покушавајући да се одвоји од судбине традиционалистичке *уметничке фотографије* као институционализоване и херметизоване форме изражавања, установљене у оквиру [предратног] фото-аматерског покрета.”³⁸⁶ Степанов овде не препознаје уметнички аматеризам као кључну везу између две појаве иако користи исти израз, који у једном случају истиче знацима навода. Слично овоме, и многи други стручњаци из области културе који су писали о раду фото-аматера, а најчешће нису имали увид у историју фотографије, прихватили су да су дела *уметничке фотографије* најближе што овај медиј може да приђе сферама уметности.³⁸⁷ Њихови текстови део су процеса постепене институционализације аматерске уметничке фотографије као уметничке вредности изван Савеза. Међутим, иако уважена, вредност *уметничке фотографије* ипак није могла да се пореди са другим примерима историјске и савремене визуелне уметности. О овоме говори и чињеница да почасни члан Савеза Миодраг Јовановић, који је дуго био у редакцији часописа *Фото-кино ревија*, објавио више десетина текстова о фотографији и био ментор првог докторског рада из области историје фотографије у Србији – приликом аутобиографског погледа на свој рад није споменуо ниједну од својих многобројних активности у вези са фотографијом.³⁸⁸

Од самог оснивања Савеза, важан аспект бављења аматерском уметничком фотографијом био је везан и за избор назива фотографија.³⁸⁹ Наслови бирани за фотографије припадали су релативно широком дијапазону решења – од једноставних описа, метафора и досетки до намерно недоречених и лирски и симболички интонираних фрагмената.³⁹⁰

³⁸⁵ Видети нпр.: Sava Stepanov, *Jednostavnost i čistota kompozicije*, FKR, XXXIII, 1, 1980, 13; Milanka Šaponja, *Nova F'76, Izložba fotografije sa novim tendencijama*, FKR, XXIX, 5-6, 1976, 15-17; Milanka Šaponja, *U prvom planu: Ognjen Blažević*, [f], FKR, XXX, 5-6, 1977, 14-15; Milanka Šaponja, *Visoka svest o svom vremenu*, [f], FKR, XXXVIII, 1, 1985, 8-11.

³⁸⁶ Овде се израз *уметничка фотографија* у првој реченици односи на послератну аматерску фотографију, док се израз *уметничка фотографија* у другој реченици односи на предратну аматерску фотографију. Сава Степанов, *Уткана у културу, Војводина 1840-1989.*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 53. Видети и: Sava Stepanov, *О уметничкој критици у фотографији*, FKR, XXXII, 11, 1979, 12.

³⁸⁷ Нпр.: Ђорђевић, Trifunović (t), *Portreti beogradskih umetnika*; Peternek, Denegri (t), [*Svet mašte*]; Eterović, Matic (t), *Beograd koji volim*; Malić, Denegri (t), *Hommage a Stephenson*; Танасијевић, Дероко, Бихаљи-Мерин (т), *Портрети савременика*; Bukilica, Božović (t), *Mali veliki Beograd*; Mihajlović, Ćirilov (t), *Život nije stvarnost*; Miodrag Đorđević, Mića Popović (t), *Fotografike, heliogravure, bakroprint* [k], Galerija Singidunum, ULUPUDS, Beograd, 1991; Peternek, Kadjević (t), *Fotografije*.

³⁸⁸ Милош Јевтић, *Мостови Миодрага Јовановића*, Арт д. п., Ужице, Музеј Старо село, Сирогојно, 2001. Једино место у овој књизи које, посредно, може да се доведе у везу са Јовановићевим ангажовањем у оквиру Савеза јесте навођење награде *Народне технике „Борис Кидрич”* „за особите заслуге у ширењу техничке културе”. Исто, 14. У вези са Јовановићевим менторством, видети: Тодић, *Историја српске фотографије 1839-1940*, 7. Видети Анекс 6.8.4. и 6.8.5. У вези са Јовановићевим активностима у оквиру организованог фото-аматеризма у Србији видети литературу и: Goran Malić, *Miodrag Jovanović*, Fotogram, http://users.beotel.net/~fotogram/stranice/Miodrag_Jovanovic.htm, пр. 05. 2025. Видети Анекс 6.8.4. и 6.8.5.

³⁸⁹ Anonim. [članak iz časopisa *Die Galerie* iz 1940. godine, preveo B. Debeljković], *Naslovi slika*, FG, II, 7-8, 1949, 114-115; Anonim., *Naslovi slika (nastavak)*, FG, II, 9-10, 1949, 127-128; Anonim., *Naslovi slika (kraj)*, FG, III, 1, 1950, 13-14.

³⁹⁰ Нпр. неки од описних наслова били су: *Скок, Људи, Криш, Клупе, Прање прозора, У сеоској крчми, Необична река, Монтери, Предели из Санџака*, итд. Примери наслова који су поетски, метафорично или сатирично интонирани су: *Ратно сироче, Пред учитељем, Нови Архимед, Јадни пешак, Сваког дана, Арапска фантазија, Сама, Бивши морски вуци, Јесења песма, Замрзнути звуци, Лед је кренуо, Велики и мали, Човек и дело, Пут у живот, Баволица, Материнство, Човек и дело*, итд. Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*, n. p.; Marinković, Jovanović (t), *Vojislav Marinković*, n. p.; Pavlović, Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović*.

Међутим, иако су називи коришћени са циљем постизања додатног ефекта деловања фотографија, чланови и чланице Савеза најчешће нису били свесни тежине коју језичка порука има у односу на визуелну поруку фотографије, али ни опасности од банализације значења до које долази олаком вербализацијом визуелне репрезентације.³⁹¹ Називи фотографија најчешће су потврђивали очигледно, али су неретко додавали и наглашено сентименталну, носталгичну или патетичну ноту, која је повремено прелазила границу поетског кича.³⁹² У њима су се додатно истицали ограничени потенцијали појединачних аматерских фотографија, које нису могле да испуне претенциозна очекивања у основи везана за популистички схваћен традиционални ренесансни модел појединачног сликарског дела.³⁹³ Иако изглед уметничких фотографија, за разлику од пикторијалног модела из XIX века, углавном није формално подсећао на деривате сликарства, комбинација догматског инсистирања на значају композиције, ликовних елемената и литерарног значења представљених сцена понављала је конвенционално популистичко схватање идеала јединствене насликане слике као епитома уметничког. Денотативно значење сваке *уметничке фотографије*, које је номинално различито и зависно од изабраних мотива, остаје неважно у односу на њене формалне карактеристике. Увек исто конотативно значење *уметничких фотографија* своди се на постизање и истицање претпостављених уметничких квалитета и то је смисао њиховог прављења без обзира на увек читљиво значење сваке представљене сцене. Како Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu) закључује у својој социолошкој критици аматерске фотографије: „Популарно читање фотографије успоставља трансценденталну везу између означитеља и означеног, у оквиру које је значење повезано са формом, али никада није комплетно у њу укључено.”³⁹⁴ Иза таутолошког односа значења и форме *уметничке фотографије* крије се недостатак артикулисане уметничке идеологије, односно увек иста потреба да фотографија пре свега буде читљива као уметничка представа или порука настала у оквиру ограничених правила и смерница, без обзира на контекст настанка и рецепције и на то шта је и како на њој представљено.

Проблем атрофираног значења *уметничких фотографија* на различите начине препознат је и од стране појединих чланова и чланица Савеза у изузетно ретким текстовима који садрже елементе критичког разматрања. Мирко Ловрић, у интервјуу из 1973. године, закључује у вези са фото-аматерском продукцијом: „Потребно је превазићи још увек постојеће стање у ликовном стварању и естетичким размишљањима која нису одмакла од идеја и програма XIX века”.³⁹⁵ У тексту *Опасности кризе укуса*, Миланка Шапоња критички примећује свеprisутне опасности од решења лошег укуса у вези са опонашањем елемената

³⁹¹ Видети нпр.: Clive Scott, *Title and Caption: Projecting Photographic Image*, in: Clive Scott, *Spoken Image: Photography and Language*, Reaktion Books, London, 1999, 34, 46-52; Terence Wright, *The Photography Handbook*, Routledge, London, 2004, 126-127; Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, 81-95.

³⁹² Нпр. D. Mladenović, *Mladost i sunce* [f], FR, VII, 9-10, 1954, 9; Živko Janevski, *Grešnici* [f], FKR, XVII, 1, 1964, 11; Nebojša Rašević, *Provincijalac u Beogradu* [f], FKR, XXVIII, 9-10, 1975, 31. У вези са поетским кичем видети нпр.: Daniel Tiffany, *My Silver Planet: A Secret History of Poetry and Kitsch*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2014, 16-17.

³⁹³ Коришћење модела карактеристичних за сликарство у пракси организованог фото-аматеризма траје од друге половине деветнаестог века. Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, 81-95. Видети и: Robert Castel, Dominique Schnapper, *Aesthetic Ambitions and Social Aspirations: The Camera Club as a Secondary Group*, in: Pierre Bourdieu (ed.), *Photography, A Middle Brow Art*, trans. Shaun Whiteside, Stanford University Press, Stanford, 1990, 103-111.

³⁹⁴ Цитат у енглеском преводу: „The popular reading of photography establishes a transcendent relationship between signifier and signified, meaning being related to form without being completely involved in it.” Pierre Bourdieu, *The Social Definition of Photography*, in: Bourdieu (ed.), *Photography: A Middle Brow Art*, 92.

³⁹⁵ M. Jovanović, *Mirko Lovrić: Verujem u umetničko delo stvoreno pomoću fotoaparata*, FKR, XXVI, 11, 1973, 10.

сликарске традиције у фотографији, али, парадоксално, не у вези са радом чланова и чланица Савеза, већ у вези са светском рекламном продукцијом.³⁹⁶ Горан Малић, у тексту о најистакнутијим члановима Савеза који су постали и чланови УЛУПУДС-а, пише: „Аматерска фотографија – као полазиште већине чланова – увек је тежила повишеној естетизацији, ригидној строгости композиције. [...] Можда је зато, уместо померања граница медија, продукција [чланова УЛУПУДС-а] још неко време остала унутар самообнављајућих кругова и жеље да се у доследним формалним исказом испуњавају захтеви недостижног академизма”.³⁹⁷ Међутим, иако су постојале овакве и сличне малобројне критике аматерско-уметничких приступа у оквиру Савеза, оне нису биле знак промена, јер су њихови аутори и ауторке подразумевали високу уметничку вредност *уметничких фотографија* насталих у оквиру организованог фото-аматеризма у Србији. Уместо производа уметничког истраживања, идеал мајсторски направљене појединачне *уметничке фотографије* остао је везан за технички вешто направљену, жанровски и тематски ограничену, формално упросечену појединачну креацију, чија је тзв. *ликовност* у великој мери била конвенционална и унапред позната.

Премда је у оквиру излагачког система Савеза постојала категорија колекције фотографија која је начелно кореспондирала са формом серије фотографије, она се састојала од тематски или формално сличних или веома сличних фотографија, често насталих истом приликом, и најчешће није функционисала као група фотографија у смислу осмишљеног и оформљеног фотографског рада. Уместо серије фотографија као производа истраживања помоћу кога су успостављене формалне и значењске везе између појединачних фотографија које су потенцијално подједнако важне колико и оне у оквиру појединачних фотографија, уметнички фото-аматеризам подразумевао је изузетност појединачне фотографије. Отуд, серија фотографија, која у историјском и савременом смислу кореспондира са серијалношћу као доминантном карактеристиком медија фотографије углавном није постојала као препозната форма у раду чланова и чланица Савеза.³⁹⁸ Терет ограниченог формализма аматерске фотографије, посебно видљив у оквиру манира тзв. лајф фотографије, био је још препознатљивији у инсистирању на јединствености појединачног снимка који има „ликовну снагу”, односно који је „сажетак неког догађаја, призора, нечије судбине у само једној фотографији”.³⁹⁹ Истицање поетски интониране естетизоване фотографије, подржане више или мање тенденциозним насловом, готово увек је резултирало редукованим опсегом значења

³⁹⁶ Шапоња у тексту не спомиње фотографије чланова Савеза, али њене тезе садрже алузиван тон: „Учити на сликарској баштини или не, подсећати на иконографска и стилска решења графике и слике или не, а у име самосвојног чистог фотографског пута у уметност, део су оних страховања која фотографији непотребно намећу илузију о аутономији, одузимајући јој право на заједништво. Из таквих спутавања искрсну неочекивани екскурси који наизглед воде ка великим уметничким остварењима, а да се само потврде опасности лошег укуса, које непрекидно вребају, угрожавајући и онако специфичне и сложене могућности развоја фотографије.” Milanka Šaropija, *Opasnosti krize ukusa*, FKR, XXX, 9-10, 1977, 11.

³⁹⁷ Малић, *Фотографија у: Маневић (ур.), 40 година УЛУПУДС-а 1953-1993*, 102. Ово запажање је донекле изненађујуће јер је Малић свој аматерско-уметнички рад увек усмеравао на супротан начин. Видети: Ljubiša Tešić, *Velikani srpske fotografije FSS: Goran Malić*, Foto-savez Srbije, https://www.youtube.com/watch?v=x7j_4jkshIw, pr. 05. 2025.

³⁹⁸ Уместо препознавања серије фотографија као кључне проблемске форме уметничког истраживања у вези са фотографијом, она је банално схватана као секвенцирани низ фотографија истих или сличних сцена које су настале sukcesивно. Видети нпр.: Đorđe Bukilica, *Fotografija u seriji*, FKR, XXVI, 12, 1973, 14-15, 34; D. D., *Fotosekvence*, FKR, XXXI, 2, 1978, 6-8. У вези са серијом као кључном одредницом фотографије као уметности видети: Sophie Howarth, *Introduction*, in: S. Howarth (ed.), *Singular Images: Essays on Remarkable Photographs*, Tate, London, 2005, 7-10. О значају серијалности у савременој уметности видети нпр.: John Coplans, *Serial Imagery: Definition* in: Stuart Morgan (ed.), *Provocations: Writings of John Coplans*, London Projects, London, 1996, 77-92.

³⁹⁹ Tešić, *Velikani srpske fotografije FSS: Goran Malić*, https://www.youtube.com/watch?v=x7j_4jkshIw, pr. 05. 2025.

и једнообразном усмереношћу на конвенционална формална решења *уметничке фотографије*.⁴⁰⁰ Ограничени домети појединачног снимка били су додатно истакнути чињеницом да су чланови Савеза најчешће правили међусобно сличне типске фотографије у оквиру различитих жанровских, тематских и стилских решења. Због ове околности ретроспективни прегледи радова истакнутих чланова Савеза често изгледају као збир појединачних, углавном неповезаних фотографија које се не разликују од сличних радова других чланова насталих током истог периода.

Иако су готово сва формална решења и карактеристике фотографије, као што су радикално исечање кадра или заустављање покрета, на одређени начин већ били у одређеној мери антиципирани у визуелној уметности, они су тек са појавом фотографије постале саставни део европског света уметности током друге половине XIX века.⁴⁰¹ Међутим, уместо ових и других визуелних новина, које се могу разумети као симболи модерности, главна формална одредница организованог фото-аматеризма – композиција – поједностављено је преузета као модел из традиције ренесансног сликарства. У оквиру система вредности организованог фото-аматеризма популистичко разумевање композиције у смислу наглашавања распореда ликовних елемената било је важније од избора, изгледа и значења представљеног мотива. У многобројним текстовима у часописима Савеза, успешна композиција сматрана је за посебно значајно достигнуће и стална потрага за идеалним композиционим решењима, попут правила трећина или златног пресека, често је била и главни разлог за настанак фотографија амбициозних фото-аматера и фото-аматерки. Практична и теоријска правила и упутства за *добру композицију* пропагирана су у бројним чланцима, али и у приручницима објављеним у оквиру Савеза.⁴⁰² Поред тога, најважнији аспект критике промовисан у рубрици *Радови читалаца*, коју су писали истакнути чланови Савеза, био је онај у вези са обавезним кориговањем композиције послатих фотографија.⁴⁰³ Заједно са њиховим распоредом, значај основних ликовних елемената, као што су линија, текстура и валер, такође је истицан као врло важан фактор у оквиру правила о постизању жељеног естетизованог изгледа *уметничких фотографија*.

⁴⁰⁰ У случајевима када ово није био случај и када су *уметничке фотографије* чланова и чланица Савеза биле функционалне маниристичке представе, оне су припадале регистру опонашања фотографија њихових иностраних узора попут Роберта Капе (Robert Capa), Анрија Картје-Бресона, Едварда Вестона, Мана Реја (Man Ray), Ансела Адамса (Ansel Adams) Робера Дуаноа (Robert Doisneau), Изија (Izis), Елиота Ервита (Eliot Erwit) Алфреда Ајзенштата (Alfred Eisenstadt), Јуџина Смита (Eugene Smith), Вилија Ронија (Willy Ronis) и других прослављених фотографа. Разлози за ово нису били везани само за правила ригидног излагачког система Савеза, односно за другачије културне и географске услове у којима су ови фотографи радили. Без обзира на амбиције, један од кључних разлога за немогућност постизања вишег нивоа озбиљности у раду био је у вези са чињеницом да се највећи број чланова и чланица Савеза фотографијом повремено бавио у слободно време.

⁴⁰¹ Scharf, *Art and Photography*, 11; Нека од оваквих познатих формалних решења су компоновање ивицама на сликама Едгара Дега (Edgar Degas) или прецизно представљање покрета живих бића, као на фотографијама Едварда Мејбриџа (Edwaerd Muybridge). Видети нпр.: Richard Muhlberger, *What Makes a Degas a Degas?*, Metropolitan Museum of Art, Viking, New York, 1993, 18-21, 28-31, 32-36; Tim Cresswell, John Ott, *Muybridge and Mobility*, University of California Press, Oakland, 2022, 9-52.

⁴⁰² Anonim., *Osnovi kompozicije*, Fotografija, II, 1, 1949, 6-7; V. Š., *Komponovanje motiva*, FKR, XVI, 1, 1963, 17; D. P., *Kompozicija eksterijera*, FKR, XVI, 2, 1963, 5-6; Đorđe Bukilica, *Zlatni presek, abc fotografije*, FKR, XXIV, 4, 1971, 22; D. D., *Kompozicija na snimcima prirode*, FKR, XXX, 9-10, 1977, 8-9, 17; Видоје Мојсиловић, *Мртва природа нас учи композицији*, у: Мојсиловић, *Фотографија, од идеје до реализације*, 80-89. За списак објављених текстова о композицији видети Видети Анекс 6.8.3.

⁴⁰³ Предложене сугестије за успешнуји изглед најчешће су визуелно биле назначене вертикалним и/или хоризонталним линијама помоћу којих су фотографије добијале наводно ефектнији изрез. Прва критика радова читалаца у часопису *Фото-кино ревија* највероватније је објављена 1951, а последња 1984. године. М. Миловановић, *Радови наших читалаца*, FG, IV, 2, 1951, 44-45; Goran Malić, *Analiza radova čitalaca*, FKR, XXXVII, 7-8, 1984, 36.

Инсистирање на значају композиције у традиционалном смислу у великој мери доприносило је банализацији разумевања односа динамике форме и значења аматерске уметничке фотографије. Како Бурдије оштро запажа: „[...] иако све иде у прилог очекивању да ће ова активност [...] бити предата анархији индивидуалне импровизације, изгледа да не постоји ништа регулисане и конвенционалне од [...] аматерских фотографија” чије се непроменљиве законитости свде на императиве неколико правила композиције која су вулгаризована дидактичким саветима у часописима.⁴⁰⁴ Као формална супротност унапред одређеним правилима композиције стоји редак опис онога што се може разумети као фотографска композиција диктирана техничким детерминантама самог медија коју је формулисао Џон Шарковски у кратком тексту о „неугледној амбротипији непознатог аутора” из средине XIX века: „Наизглед арбитрарно исецање фигура ивицама слике, неочекивани облици настали преклопљеним формама, асиметричне и центрифугалне понављајуће шаре, јукстапонирање пуних и празних маса – ови квалитети углавном чине визуелну дефиницију онога на шта се мисли када се користи израз *фотографско гледање*.”⁴⁰⁵ Подједнако редак опис композиције као средства артикулисања субјективитета дао је Виктор Бургин у најбољем маниру постмодернистичке теорије фотографије: „*Добра композиција* може да буде ни више ни мање од низа алата за продужавање нашег имагинарног управљања тачком гледишта, нашим *самопотврђивањем*, уређај за оспоравање аутономије рама, и ауторитета *другог* који он означава.”⁴⁰⁶

3.2. Типологија и утицаји уметничке фотографије

Аматерске уметничке фотографије биле су готово увек традиционално жанровски одређене, у смислу пејзажа⁴⁰⁷, портрета⁴⁰⁸, женског акта⁴⁰⁹, мртве природе, жанр или уличне сцене или, ређе, као експерименти са различитим техникама, материјалима или условима снимања који су резултирали тзв. апстрактним фотографијама.⁴¹⁰ Иако већ од почетка педесетих година година номинално није било ограничења у смислу слободе избора у оквиру рада Савеза, његови многобројни чланови и малобројне чланице углавном су користили и

⁴⁰⁴ “[...] while everything would lead one to expect that this activity [...] would be delivered over to the anarchy of individual improvisation, it appears that there is nothing more regulated and conventional than [...] amateur photographs.” Pierre Bourdieu, *Introduction*, in: Bourdieu (ed.), *Photography: A Middle Brow Art*, 7, fn 93: 190.

⁴⁰⁵ “The seemingly arbitrary cropping of figures by the picture edge, the unexpected shapes created by overlapping forms, the asymmetrical and centrifugal patterning, the juxtaposition of busy and empty masses – these qualities constitute a visual definition of what is meant, in large part, by the phrase *photographic seeing*”. John Szarkowski, *Looking at Photographs*, MoMA, New York, 1973, 22.

⁴⁰⁶ “*Good composition* may therefore be no more or less than a set of devices for prolonging our imaginary command of the point-of-view, our *self-assertion*, a device for retarding recognition of the autonomy of the frame, and the authority of the *other* it signifies”. Victor Burgin, *Looking at Photographs*, in: Burgin (ed.), *Thinking Photography*, 152.

⁴⁰⁷ Josip Zidar, *Planinarska fotografija*, FG, III, 2-3, 1950, 29-32, nastavak u FG, III, 4, 1950, 53-6; Anonim., *Za početnike: Snimanje predela*, FG, III, 10-11, 1950, 154; Anonim., *Motivi svuda oko nas – Emocionalni doživljaj prirode*, FKR, XI, 5, 1958, 15; Anonim., *Snimanje pejzaža*, FKR, XXI, 3, 1968, 59-63. Видети Анекс 6.8.3.

⁴⁰⁸ D. Telebaković, *Portret*, FR, VII, 11-12, 1954, 2-4; Anonim., *Osnovi portretiranja*, FKR, XXI, 8, 1968, 200-1; Daniel Masclat, *Razmišljanja o portretu*, FKR, XXII, 2, 1969, 36-9, 62; N. M., *Portretiranje*, FKR, XXVI, 6, 1973, 10; P. R., *Portret kao simbol ili metafora*, FKR, XXXIII, 3, 1980, 6. Видети: Анекс 6.8.3.

⁴⁰⁹ Vladeta Lukić, *Razvoj akt fotografije*, FKR, XI, 2, 1958, 6-7, nastavak u FKR, XI, 3, 1958, 6-7; Kosta Vasiljković, *Foto-estetika akta*, XVII, 3, 1964, 8; Anonim., *Saveti početnicima: Akt fotografija*, FKR, 4, 1970, 100-2, 126; M. Miljenović, *Akt*, FKR, XXXVIII, 6, 1985, 24. Видети Анекс 6.8.3.

⁴¹⁰ Dragan Pantić, *Apstraktna fotografija, ideje, putevi, realizacija*, FR, VIII, 11-12, 1955, 16-8; Anonim., *Duge ekspozicije*, FKR, XI, 7-8, 1958, 6-7; Tihomir Pinter, *Detalj u fotografiji, likovne vrijednosti fotografije*, FKR, XXVIII, 3-4, 1975, 7; Goran Malić, *High key*, FKR, XXXIII, 10, 1980, 10. Видети Анекс 6.8.3.

фотографисали ограничени број мотива и тема, међу којима су најпопуларнији били планински и сеоски предели, ведуте, амбијентални портрети, женски актови, геометријске структуре и текстуре, атрактивне уличне, ноћне или етнографске сцене, детаљи архитектуре и различити мотиви коришћени за експериментисање са техникама као што су соларизација, инфрацрвена фотографија, наглашени светли или тамни тонови, фото-графика, преклапање негатива, дуга експозиција итд.

Због сличних формалних решења могуће је препознати различите типове *уметничких фотографија* у оквиру којих су слични мотиви представљени на сличан начин. Изражене вертикалне, хоризонталне или дијагоналне линије предела, путева, шина, зграда, конструкција, степеништа и жица; портрети деце и старих који симболизују младост и старост кроз раздраганост првих и замишљеност других; испрва у мањој мери, а у каснијем периоду наглашено еротизовани женски актови; амбијентални портрети познатих и непознатих особа, пролазница и пролазника, радника, занатлија, уличних свирача и просјака са наглашеном фацијалном експресијом или гестикулацијом; прикази објеката попут чамаца, аутомобила, столица, фотеља, клупа, прозора, врата, сунцобрана, кишобрана, балона; камене, дрвене, металне и асфалтне површине фасада, зидова, ограда, кровова, плочника, стаза; сенке, дим, измаглица, магла и други светлосни и климатски ефекти; групни или појединачни портрети Рома и Ромкиња или припадника неке друге етничке заједнице; призори са пијаца, утакмица, тргова и концерата и смирене сцене сеоског живота.⁴¹¹ Слично овоме, историчарка уметности Ким Бејл (Kim Veil) у својој књизи о историји популарне фотографије *Good Pictures* установила је 50 естетско-стилистичких варијанти фото-аматерске продукције које су биле актуелне у оквиру фото-аматеризма у Сједињеним Америчким Државама. Међу њима су и *небо са облацима, људи у пејзажу, дивље животиње, пикторијалне фотографије, кришом ухваћени снимци, нови углови, модернистичке композиције, холивудски гламур, засићене боје, неоштрина покрета, зрнастост, портрети изблиза, веома широкоугаони објективи, неоштра позадина*, итд.⁴¹² Типови *уметничке фотографије* у Србији могу се пратити и кроз тематске, жанровске и стилске одреднице у оквиру којих су такође најчешће понављана слична решења која су била посебно доминантна током одређених периода. Оваква типологија, која је у одређеној мери већ установљена у досадашњој литератури, може да буде функционална у смислу откривања и систематизације знања у вези са карактеристикама и променама аматерске уметничке фотографије.⁴¹³ Међутим, с обзиром на то да највећи део продукције настале у оквиру југословенског Савеза не превазилази ограничења уметничког аматеризма и нема карактеристике које се могу поредити са особинама уметничких дела, онда

⁴¹¹ Поред фотографија изабраних за појединачно објављивање у часописима, прегледан увид у жирирану продукцију југословенског Савеза нуде каталожки сегменти издања часописа *Фото-кино ревија*, али и многобројни каталози групних изложби. Поред тога, избор из фото-аматерске продукције могуће је видети у *Годишњаку 1955*, *Алманаху југословенске фотографије*, *Летопису српске фотографије*, *Алманаху Фото савеза Србије* и у издању *Бисери српске фотографије*. Нпр. Bosnar (ur.), *Godišnjak 1955*; Dabac i dr. (ur.), *Almanah jugoslovenske fotografije*; Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*; Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*; Предојевић (ур.), *Бисери српске фотографије*. Видети Анекс 6.5.

⁴¹² Kim Veil, *Good Pictures: A History of Popular Photography*, Stanford University Press, Stanford, 2020, 43-230.

⁴¹³ Историзација уметничке фотографије спроведена је у оквиру текстова: Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989.*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 102-107; Миланка Шапоња, *Фотограф између вере и сумње, 1944-1989.* у: Исто, 109-113; Малић, *Фотографија* у: Маневић (ур.), *40 година УЛУПУДС-а 1953-1993*, 101-107; Горан Малић, *Прилог разумевању уметничког дела Миодрага Ђорђевића*, у: Ловрић, Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића, зборник радова*, 71-84; Горан Малић, *Одјеци света у делима Војислава Маринковића*, у: Малић, *О Мотиву и светлости*, 183-191. Видети и уводно поглавље *Досадашња истраживања*.

и овакав преглед, који користи методолошке алате историзовања уметничких дела, треба разумети пре свега као феноменолошки, а не као аксиолошки модел.⁴¹⁴

Иако је током послератних година добила предзнак социјалистичког реализма, *уметничка фотографија* пренета је у Савез из предратног периода посредством аматерско-уметничког и организационог рада фото-аматера Бранибора Дебељковића, Јосипа Боснара, Георгија Жоржа Скригина, Војислава Маринковића, Милоша Павловића, Станоја Бојовића, Гезе Барте, Јулија Брежана, Ратимира Стефановића и других.⁴¹⁵ Током првог периода рада Савеза, за време активног промовисања социјалистичког реализма као жељеног модела аматерске уметничке фотографије, предратна фото-аматерска пракса била је критикована као *ускоклубашка*, *ларпурлартистичка* и *безидејна*, али није дошло до прекида са предратним темама и решењима. О готово паралелном промовисању модела соцреалистичке тематике и предратне аматерске салонске фото-аматерске праксе сведоче бројне фотографије објављене у часопису *Фотографија* у периоду од 1948. до 1951. године.⁴¹⁶ У време највећег инсистирања на идеолошкој илустративности, у часопису су, поред бројних соцреалистичких *уметничких фотографија*, објављиване и оне Дебељковића, Боснара, Павловића, Телебаковића, Стефановића и других чланова Савеза, које се битно не разликују од фотографија из предратног периода.⁴¹⁷ Јеша Денегри примећује да је у неким случајевима долазило и до „делимично улешане, омекшане, једном речју идеализоване” пикторијалне варијанте соцреализма у фотографији.⁴¹⁸ Овај хибридни приступ ишао је против логике обе стилске одреднице и резултирао је новим сентименталним омотачем задатог садржаја нарочито видљивим у неким фотографијама Боснара и Дебељковића. Посебно изражајан пример ове хибридизације је фотографија *Рибари* Љубинка Сибиновића објављена 1948. године, која представља одговарајућу соцреалистичку тематику, али по форми сасвим припада предратном пикторијалном маниру.⁴¹⁹ Поред застарелог пикторијализма, наслеђени приступи укључивали

⁴¹⁴ Малић је већ запазио: „Када се једном упоредо промотре и дела других аутора на фотографској сцени током педесетих година, видеће се да се сличне форме или теме (често и са фрапантно сличном обрадом) срећу и код бројних других српских или југословенских фотографа тог времена.” Малић, *Прилог разумевању уметничког дела Миодрага Ђорђевића*, у: Ловрић, Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића, зборник радова*, 76. Међутим, супротно критичком тону овог оправданог запажања, Малић је истраживач у чијим текстовима доминира категоричка грешка у оквиру које је поље уметничког аматеризма препознато као поље уметности. Исто, 84.

⁴¹⁵ На рад чланова Савеза у Србији утицали су фото-аматера и фотографи из Хрватске и Словеније који су пре рата били у фото-клубовима много активнијим од оних у Београду. Тошо Дабац, Славко Смолеј, Петер Коцјанчич, Марјан Фајфер, Иво Фрелих, Маријан Сабо, Ото Хохњец, Милан Павић и други били су међу најистакнутијим члановима југословенског Савеза. Видети нпр.: Branibor Debeljković, *Živa aktivnost tridesetih godina*, FKР, XXXV, 9, 1982, 6-7. Видети илустрацију Сл. IV.

⁴¹⁶ Иако не спомиње почетке организованог фото-аматеризма у Србији, Јосип Боснар у свом првом тексту кратко пише о успешним аматерским изложбама у Хрватској и Словенији 1910. и 1911. године, али само да би у наставку закључио: „Али и поред тога, фотоаматерство пре рата код нас није се могло развити, јер је било неприступачно широким масама радних људи. Истина постојали су разни фотоклубови, који су били типичан израз капиталистичког друштвеног уређења и схватања. Они су са својим ускоклубашким и безидејним схватањима кочили сваку самоиницијативу појединаца који су настојали да правилно усмере развијање фотоаматерства”. Josip Bosnar, *O zadacima fotoamaterstva u našoj zemlji*, FG, I, 1, 1948, 1. Парадоксално, Боснар, који је и сам био предратни фото-аматер у Босни, у сопственом раду задржао је елементе предратног салонског пикторијализма. Неки од примера соцреалистичке *уметничке фотографије* су: J. Bosnar, *Naši učenici* [f], FG, I, 3, 1948, n. p.; R. Stefanović, *Mehanizacija u šumskim radovima* [f], FG, II, 7-8, 1949, n. p.; B. Debeljković, *Još jedna visoka peč raste* [f], FG, III, 7, 1950, 95. Видети Анекс 6.5.2.

⁴¹⁷ M. Pavlović, *Pred učiteljem* [f], FG, I, 1, 1948, n. p.; D. Telebaković, *Majčina radost* [f], FG, I, 2, 1948, n. p.; J. Brežan, *Maj* [f], FG, III, 6, 1950, n. p. Видети илустрацију Сл. IV и Анекс 6.5.3.

⁴¹⁸ Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989.*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 103.

⁴¹⁹ Lj. Sibinović, *Ribari* [f], FG, I, 3, 1948, n. p.; J. Bosnar, *Rudar* [f], FG, II, 3, 1949, n. p.; [B. Debeljković], [Ručak zadrugara], FG, II, 7, 1949, n. p. О недефинисаности овог амалгама најбоље говори поређење са једноставним

су и посредне утицаје и одјеке других предратних европских фотографских пракси. Посредни утицај фотографске нове објективности – формалистичког стила чији назив је преузет од нешто старијег уметничког покрета, а који је најчешће подразумевао прављење оштрих и детаљних фотографија облика и текстура и њихових репетиција уз коришћење необичних углова и снимања изблиза – био је донекле препознатљив у предратном раду најистакнутијих чланова Савеза и остао је јасно видљив до шездесетих година, али и касније.⁴²⁰ Прецизни и неманипулисани опис мотива нове објективности одговарао је задатку идеолошке илустрације много више од пикторијалног манира и соцреалистички наратив био је примењиван и у оквиру више или мање приметних емулација овог стила.⁴²¹ Иако је уређивачка политика Савеза промењена почетком педесетих година, различити соцреалистички елементи у раду чланова и чланица појављивали су се повремено и током каснијих периода рада Савеза у Србији.⁴²² Утицај пикторијалног приступа остао је посредно присутан у раду великог броја фото-аматера у смислу инсистирања на постизању различитих модуса естетизације и допадљивости изгледа фотографије, али и наглашавања посебности аматерске уметничке фотографије.⁴²³

Развој уметничке фотографије била је једна од теза која је често понављана у објављеним текстовима и односила се подједнако на унапређење програма и деловања Савеза као и на претпостављени, али недефинисани развој аматерске уметничке фотографије.⁴²⁴ Ова фраза била је својеврстан производ фото-аматерског такмичарског система у оквиру кога је напредак могао релативно прецизно да се прати захваљујући све бројнијим изложбама, наградама и звањима, али је била вишеструко неодговарајућа у смислу развоја фотографије као уметничке дисциплине.⁴²⁵ На почетку другог периода рада Савеза, током раних педесетих година, пропагирање социјалистичког реализма замењено је новим и напреднијим идеолошким моделом који више није био отворено дидактички формулисан. Од овог времена амбициозни аутори и ауторке могли су, углавном без тематског оптерећења, да се посвете раду

соцреалистичким фото-репортажама Николе Бибића које су такође објављене у часопису у то време. N. Bibić, *Prolećno oranje* [f], FG, II, 4, 1949, n. p.; N. Bibić, *Novi Beograd* [f], FG, III, 2-3, 1950, n. p.

⁴²⁰ Видети нпр.: М. Павловић, *Kraj nprozopa* [f], FG, V, 1, 1952, 13; Sekula Medenica, *Porcelan* [f], BO, IV, 3, 1959, 11; Dragoljub Tošić, *Veteran sa Cera* [f], FKR, XVIII, 2, 1965, 45. Видети Анекс 6.5.4. и: Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2008*, 67-68. У вези са овим утицајем у предратном периоду видети нпр.: В. Debeljković, *Mladić*, 1939 [f] у: Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*, [11]; Miloš Pavlović, *Granit*, 1936 [f] у: Pavlović, Marinković и др. (t), *Miloš Pavlović*, [25]; Stanoje Bojović, *Seoski zbor*, 1938 [f] у: Bojović, Stanić (t), *Stanoje Bojović*, [56]. О новој објективности у фотографији видети: Rolf Sachsse, *Neue Sachlichkeit* in: Lenman (ed.), *The Oxford Companion to the Photograph*, 442; Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, 262-264; Andreas Haus, Michel Frizot, *Figures of Style: New Vision, New Photography*, in: Frizot (ed.), *A New History of Photography*, 457-476; Foster, Krauss, Bois, Buchloh (eds.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 232-237.

⁴²¹ Нпр.: J. Bosnar, *Novi radnički stanovi* [f], FG, I, 5, 1949, n. p.; В. Debeljković, *Novi stadium* [f], FG, II, 9-10, 1949, n. p; В. Cikota, *Nabijanje pilona* [f], FG, III, 2-3, 1950, n. p. Видети Анекс 6.5.4.

⁴²² Нпр.: D. Lazić, *Asfalteri* [f], BO, 5, 1957, 13; Vladeta Lukić, *Ribari* [f], FKR, XXI, 6, 1968, 157; Vladimir Červenka, *Radna akcija* [f], FKR, XXIV, 4, 1971, 23; Видети Анекс 6.5.2.

⁴²³ Нпр.: Novak Živković, *Na vejavici* [f], FKR, XII, 3, 1959, 13; Branislav Strugar, *U noći* [f], FKR, XIV, 10, 1971, 16; Vladimir Strinić, *Dunav AI* [f], FKR, XXXIII, 9, 1980, 34; Видети Анекс 6.5.3.

⁴²⁴ У вези са наводним развојем фотографије видети нпр.: Ристо Марковски, *Напредак аматерске фотографије*, FG, VI, 1, 1953, 8-9; Vladeta Lukić, *Razvoj akt fotografije*, FKR, XI, 2, 1958, 6-7; Kambič, *Razvoj fotografije u Sloveniji, od 1840-1918*, FKR, XXX, 3-4, 1977, 12-5; Sava Stepanov, *Estetsko i dokumentarno u fotografiji*, FKR, XXXVI, 5, 1983, 10; Milan Miletin, *Informacija u fotografiji i kriza amaterske delatnosti*, FKR, XXXVI, 5, 1983, 6-9; Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото савеза Србије*, 11-29.

⁴²⁵ О развоју фотографије може се, условно, говорити у смислу технологије, али не и у смислу развоја фотографије као уметничке дисциплине. Ово је приметио и Јеша Денегри: „[...] не може [се] тврдити да се савремена фотографија – као, уосталом, ни савремена уметност у целини – развија, усавршава”. Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба, 1839-1989*, 102. Видети и: Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, 23-26.

на југословенској уметничкој фотографији, која је повремено, али само начелно, била дефинисана у смислу прижељкиваног и препознатљивог националног стила.⁴²⁶ Међутим, иако је пропагирана теза о специфично југословенској фотографији, објављени радови чланова Савеза у Србији и другим југословенским републикама и даље су подразумевали релативно широк дијапазон међусобно сличних решења *уметничке фотографије* и у принципу нису се разликовали од продукције интернационалног фото-аматеризма која је пропагирана у оквиру Међународне федерације фотографске уметности.⁴²⁷ Током педесетих и шездесетих година карактеристике објављених фотографија чланова и чланица Савеза укључивале су наслеђени тематски и жанровски континуитет решења близак пикторијализму и фотографији нове објективности, али и нове утицаје субјективне фотографије, француске хуманистичке фотографије, филма и тзв. лајф фотографије посебно пропагиране кроз веома утицајну изложбу *Породица човека*.

Током педесетих година, као и током каснијег периода, чланови Савеза правили су фотографије под више или мање директним утицајем тзв. субјективне фотографије, коју је немачки лекар, који је постао фотограф, Ото Штајнерт (Otto Steinert) формулисао и промовисао кроз три групне изложбе (1951, 1954, 1958) и манифест у коме је пропагирао „хуманизовану, индивидуализовану фотографију.“⁴²⁸ Ова појава подразумевала је супротност утилитарној документарној фотографији и наглашавање индивидуалности фотографске креације кроз примену уобичајених и експерименталних техника, што се у великој мери уклапало у свет интернационалног фото-аматеризма. У начелу, *субјективна фотографија* најчешће је укључивала промовисање ослабљене верзије надреалистичких или конструктивистичких истраживања са циљем стварања атрактивне визуализације ауторског доживљаја и психологизације значења који су само подсећали на предратне авангардне фотографске подухвате.⁴²⁹ Овај приступ био је препознатљив по коришћењу алтернативних техника, необичних кадрова и мешања визуелних елемената, али уместо радикалног формализма, субверзивног и слојевитог значења фотографије из двадесетих и тридесетих година, изглед *субјективне фотографије* најчешће је био резултат површно заснованих експеримената са композицијом и различитим другим ефектима естетизације.⁴³⁰ Уз уобичајене технике, коришћене су и дуга експозиција, преклапање негатива, фотограм, соларизација и фото-графика да би се добио изглед који је донекле одступао од конвенционалних решења, али је, уз одговарајуће наслове фотографија, истицао површно обрађену егзистенцијалистичку или романтичарску тематику на начин врло сличан аматерској уметничкој фотографији. Овај

⁴²⁶ У вези са идејама о националном стилу уметничке фотографије видети нпр: V. Mojsilović, *Stil i manir, za nacionalni stil i slobodno eksperimentisanje*, FR, VII, 9-10, 1954, 1-2; Mojs, *Muzej jugoslovenske fotografije*, FKR, XIII, 1960, 12, 3; Vidoje Mojsilović, *Jedna dezinformacija o jugoslovenskoj fotografiji*, FKR, XV, 12, 1962, 5; Predrag Gatalica, [Uvodni tekst] u: Gatalica (t), *Almanah jugoslovenske fotografije*, 5.

⁴²⁷ Нпр.: Anonym. (ed.), *1954 FIAP Yearbook*, C. J. Bucher, Lucerne, 1954; Anonym. (ed.), *1956 FIAP Yearbook*, C. J. Bucher, Lucerne, 1956; Anonym. (ed.), *1960 FIAP Yearbook*, C. J. Bucher, Lucerne, 1960; ; Anonym. (ed.), *1964 FIAP Yearbook*, C. J. Bucher, Lucerne, 1964. Видети и: Carlheinz Albrand (ed.), *Rollei Jahrbuch Annual 1953*, R. H. Hammer, Wien, 1953.

⁴²⁸ M. Đorđević, *Subjektivna fotografija*, FR, VIII, 5-6, 1955, 7-8; Robin Lenman, *Subjective Photography* in: R. Lenman (ed.), *The Oxford Companion to the Photograph*, 610.

⁴²⁹ Roswitha Fricke, Egidio Marzona (eds.), *Bauhaus Photography*, The MIT Press, Cambridge, 1986; David Bate, *Photography & Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I. B. Tauris, London, 2003.

⁴³⁰ Историчар фотографије Дејвид Кампани сматра да су „ови фотографи покушали да направе слободне и индивидуалне експресије у својим фотографијама, али испоставило се да су оне генерички биле међусобно сличне са својим тамним тоновима и суморним атмосферама [...]“. Оригинални цитат: "Its photographers attempted to convey free and individual expression in their images but these turned out to be generically similar to each other in their dark tones and moody atmospheres [...]". David Campany, *Survey*, in: D. Campany, *Art and Photography*, 16.

приступ, чије су различите варијанте остале актуелне до краја рада Савеза, био је посебно видљив у бројним експериментима неких од његових најистакнутијих чланова као што су Миодраг Ђорђевић, Мирко Ловрић и Бранибор Дебељковић.⁴³¹

Велики утицај на рад амбициозних чланова и чланица Савеза у Србији, најчешће посредно, остварили су радови француских аутора и ауторки као што су Робер Дуано, Вили Рони (Willy Ronis), Изи, Сабин Вајс (Sabine Weiss), Жанин Ниепс (Janine Niépce Janine Niépce), Едуар Буба (Édouard Boubat), Данијел Маскле (Daniel Masclet), Марсел Бови (Marcel Bovis) и Лусијен Клерг (Lucien Clergue).⁴³² Неки од њих били су у фотографском колективу Le Groupe des XV (1946-1957) у оквиру кога су промовисали фотографију као уметничку дисциплину, али и свој наглашено хуманистички, лирски и често сентиментални фотографски рад. Иако су ови фотографи и фотографкиње на различите начине приступали уличним сценама, портретима и фото-репортажним задацима, њихове фотогафије из четрдесетих и педесетих година најчешће су биле усмерене на градски живот тзв. обичних, непривилегованих људи.⁴³³ Поетски тонови њиховог рада били су у складу са помирљивим пропагирањем послератног јединства целог човечанства и уклапали су се у програме обновљених штампаних медија, пре свега у Француској, али и другде. Ове фотографије биле су готово идеалан пацифистички и политички сигуран узор за радове бројних амбициозних чланова и чланица Савеза у оквиру кога је, после соцреалистичких рецепата изградње и обнове, промовисана *југословенска уметничка фотографија*.⁴³⁴ Фотографски хуманизам био је један од кључних састојака идеолошки засноване пропагације мондијалистичког идеализма велике путујуће изложбе *Породица човека* у оквиру које су фотографије искоришћене као илустрације наводног јединства човечанства. Ова велика путујућа изложба отворена је у Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић* у Београду 1957. године у оквиру прве светске турнеје и укључивала је 503 фотографије ауторки и аутора из 68 земаља а том приликом објављен је сажети каталог на српском језику.⁴³⁵ Изложба је била један од тријумфа америчке културне дипломатије *меке моћи* у периоду Хладног рата и њено отварање у Београду вероватно је било највећи

⁴³¹ Видети нпр.: М. Кнежевић, *Radar* [f], BO, 6, 1956, 14; Miloš Pavlović, *Teške suze* [f], FKR, XV, 7-8, 1962, 26; Slavoljub Stanojević, *Ispaša pegaza* [f], FKR, XXI, 11, 1968, 289. Видети Анекс 6.5.5. Видети и: Мiodrag Ђорђевић, *Subjektivna fotografija*, FR, VIII, 5-6, 1955, 7-8; Voja Marinković, *Sarska škola*, FKR, XI, XI, 4, 1958, 19; Dr Otto Steinert, [Schlammweiher 2] [f], FKR, XII, 1, 1959, 11; Jozo Četković, *Subjektivna fotografija zahteva eksperimentisanje i studiozan rad*, FKR, XV, 4, 1962, 17; *Otto Steinert: Ne odustati (Subjektivna fotografija)*, FKR, XIX, 1, 1966, 6-7, 9.

⁴³² Jean Kempf, *Photography in France*, in: Lynne Warren (ed.), *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, Routledge, London, 2006, 551-552

⁴³³ Jean-Claude Gautrand, *Looking at Others: Humanism and Neo-realism*, in: Frizot (ed.), *A New History of Photography*, 623.

⁴³⁴ Stevan Sekelj, *Bakina briga* [f], BO, 4, 1957, 15; Vidoje Mojsilović, *Pred odlazak* [f], FKR, XI, 11, 1958, 11; Tomislav Peternek, *Trenutak bezbrižnosti* [f], FKR, XVII, 5, 1964, K1. Видети Анекс 6.5.9. и: Voja Marinković, *Francuska fotografija*, FKR, XI, 3, 1958, 18-19.

⁴³⁵ Edward Steichen (ur.), *Porodica čoveka* [k], *Gostujuća izložba Muzeja moderne umetnosti iz Njujorka*, Informativna služba Америчке амбасаде, Београд, 1957. Изложба је приказана у 36 земаља Европе, Африке, Јужне Америке и Азије, а гостовала је и у Совјетском Савезу и у Јапану. Премијерно је отворена две године раније у Музеју модерне уметности у Њујорку, а током седам година приказивања видело ју је преко 10 милиона људи. Изложба је путовала у сарадњи Музеја и Информативне агенције Сједињених Држава, а под спонзорством компаније Кока-кола. Изложба, на којој није учествовао ниједан фотограф или фотографкиња из Југославије, током 1958. године приказана је и у Загребу. Иако је изложба од почетка била веома успешна у смислу реакције широке публике, она је привлачила негативну критику и о њој су, поред многих других, писали Ролан Барт, Алан Секула и Блејк Стимсон (Blake Stimson). Rolan Barthes, *The Great Family of Man*, in: R. Barthes, *Mythologies*, Hill and Wang, New York, 1972, 100-102; Allan Sekula, *Photography against the Grain*, 80-96. Blake Stimson, *The Pivot of the World: Photography and It's Nation*, The MIT Press, Cambridge, 2006, 59-103. Стална поставка изложбе отворена је од средине деведесетих година у дворцу Клерву у Луксембургу и под заштитом је Унеска. Wikipedia, *The Family of Man*, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Family_of_Man, pr. 05. 2025.

појединачни догађај везан за фотографију у Србији до тада.⁴³⁶ Изложба је укључивала широк дијапазон историјских и савремених фотографија, али значење свих експоната било је тенденциозно упросечено и стављено у проблематичан хуманистички, сентиментални и естетизовани контекст илустровања целокупног човечанства као породице чије сличности су важније од разлика. Велики број радова аутора и ауторки међу којима су били Роберт Капа, Анри Картје Бресон, Алфред Ајзенштат, Доротеа Ланг (Dorothea Lange), Август Сандер (August Sander) и Роберт Франк (Robert Frank) претходно је био објављен у новинама и часописима, а значајан део поставке чинио је избор из архиве утицајног америчког часописа *Life*.⁴³⁷ За готово невероватан глобалан успех изложбе била је заслужна Стајкенова одлука да изабере само фотографије чије значење је лако могло да се инструментализује у оквиру сегмената као што су *рођење, мајчинство, игра, рад, забава и смрт* уз одговарајуће цитате из античких епова, Библије, и књижевних дела, али и говора политичара.⁴³⁸ Иако је изложба била оркестрирана у духу послератног хуманистичког помирења човечанства, Стајкен је оригиналну поставку аранжирао користећи манир прогресивних дизајнерских решења модерничких изложбених поставки које су совјетски и немачки уметници правили у међуратном периоду, док је највећи број фотографија садржао фото-репортажну компоненту свођења догађаја или идеје на појединачну фотографију.⁴³⁹ Иако су у њеном оквиру фотографије номинално промовисане као уметничка дела, изложба *Породица човека* пре свега је била велики организациони, продукциони и културно-дипломатски пројекат за чије потребе су изложене фотографије искоришћене као лако разумљиве илустрације општих места.

Изузетно велики утицај изложбе *Породица човека* може се, у већој или мањој мери, препознати у раду многобројних чланова и малобројних чланица Савеза у Србији све до 1991. године, а посебно до средине седамдесетих година.⁴⁴⁰ Значај ове изложбе није био резултат само представљања великог броја фотографија ауторки и аутора до тада непознатих у Југославији, већ је био везан и за прецизно формулисану тему која је истовремено имала латентно пропагандну и јасно видљиву хуманистичку поруку. Међутим, подједнако важним, ако не и кључним у вези са овим утицајем, чини се то што је ова изложба представљала нов модел високог нивоа кустоске и техничке продукције једне фотографске изложбе настале у реномираној институцији западњачке високе културе какав домаћа публика до тада није имала прилике да види. „Највећа фотографска изложба свих времена” остварила је снажан утицај на амбициозне чланице и чланове Савеза у Србији на само због тога што је припремљена „у духу страсне и одане љубави према човеку и вере у њега” већ, много више, због тога што је она била ауторитативни, „најамбициознији и најсмелији пројекат коме је фотографија досад

⁴³⁶ У вези са изложбама америчке уметности које су у Југославији организоване из сличних разлога, видети: Jasmina Čubrilo, *An Insight into the Reception of American Art in Yugoslavia 1965-1991*, in: Claudia Hopkins, Iain Boyd Whyte (eds.), *Hot Art, Cold War: Southern and Eastern European Writing on American Art 1945-1990*, Routledge, London, 2021, 233-246; Denegri, *Teme srpske umetnosti, Srpska umetnost 1950-2000*, '50 '60, 173. Видети и: Nicholas J. Cull, *The Cold War and The United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, 115-117.

⁴³⁷ Edward Steichen, Carl Sandburg (t), *The Family of Man* [c], MoMA, New York, 1955.

⁴³⁸ Стајкен и његов тим прегледали су преко 2.000.000 милиона фотографија да би изабрали 503 од 273 фотографа и фотографкиња из 63 земље. Edward Steichen, *Introduction* in Steichen, Sandburg (t), *The Family of Man* [c], [5].

⁴³⁹ Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, 312. О утицају који је Херберт Бајер (Herbert Bayer), са којим је Стајкен претходно сарађивао, имао на дизајн поставке *Породице човека* видети: Fred Turner, „*The Family of Man*” and the Politics of Attention in Cold War America, *Public Culture*, 24:1, 2012, 65-71.

⁴⁴⁰ V. Mojsilović, *Fotografija, sveopšti jezik sveta, izložba „Porodica čoveka”*, FR, X, 1, 1957, 5-7; Edvard Štajhen, *Važno je ono što umetnik oseća*, FKR, XI, 1, 1958, 6-7; Miodrag Jovanović, *4. međunarodna izložba FK „Beograd”*, FKR, XVI, 7-8, 1963, 13.

приступила”.⁴⁴¹ Овај модел истовремено је обухватао велики број изузетних, међусобно различитих фотографија, чији је избор био својеврстан супстрат настао од преко два милиона фотографија, али и подједнако изузетну продукцију и институционалну позиционираност иза које је стајао престижни њујоршки музеј, као и развијени спољнополитички, дипломатски систем Сједињених Америчких Држава.

Вероватно у периоду после отварања изложбе *Породица човека*, у оквиру Савеза почео је све више да се користи израз *лајф фотографија* да би се означио тип вешто направљене репортерске фотографије који је објављиван у истоименом часопису и био доминантан у оквиру изложбе.⁴⁴² Овај израз, чија употреба је и даље везана за наслеђе Савеза у Србији, постао је уобичајен за означавање црно-белих фотографија насталих малоформатним фотоапаратима које приказују свакодневне сцене, најчешће снимљене на улицама градова, на којима је, на технички компетентан, директан и естетизован начин заустављена активност протагониста или ток догађаја.⁴⁴³ Овај израз посебно је коришћен у вези са поетским појмом *одлучујући тренутак* који је француски фотограф Анри Картје-Бресон, чији рад је појединачно вероватно имао највећи утицај на фото-аматере у Србији, формулисао почетком педесетих година како би дефинисао свој високо формализовани послератни рад. Према Картје-Бресону, *одлучујући тренутак* је специфични моменат експозиције када догађај из реалности постаје атрактивна фотографска композиција.⁴⁴⁴ Међутим, за разлику од виталне сировости његовог предратног рада који је био сугестивна и амбивалентна мешавина надреалистичких решења и динамичне фото-репортаже, Бресонов послератни опус, у оквиру кога је дошао до израза *одлучујући тренутак*, углавном се сводио на технички виртуозне формалистичке вежбе компоновања кадра.⁴⁴⁵ Слично као и сама *уметничка фотографија*, коришћење појмова *лајф фотографија* и *одлучујући тренутак* прешло је границе организованог фото-аматеризма током последњег периода Савеза у Србији и донекле постало уобичајено и у оквиру институционалне, али и шире друштвене рецепције достигнућа фотографије као уметничке дисциплине.

Захваљујући споменутиим утицајима из светске фотографије, као и либералнијим друштвеним околностима у раду чланова и чланица Савеза у периоду од педесетих година постао је приметан шири тематски и жанровски опсег, који је, поред већ популарних пејзажа,

⁴⁴¹ "The greatest photographic exhibition of all time" одштампано је испод наслова на предлисту у оригиналном каталогу изложбе, али не постоји у његовом сажетом издању објављеном на српском језику. Steichen, Sandburg (t), *The Family of Man*, 1; Steichen, Sandburg (t), *Porodica čoveka*, 26, 27.

⁴⁴² У вези са утицајем уређивачке политике часописа *Life* на ток историје фото-репортерске фотографије током XX века видети: Katherine A. Bussard and Kristen Gresh, *Life Magazine and the Power of Photography*, Princeton University Press, Princeton, 2020.

⁴⁴³ Нпр. D. Pantić, *Prodavac cipela* [f], BO, 4, 1957, [11]; Dušan Tasić, *Tuga poziva*, [f], FKR, XIV, 2, 1961, 12; Slavoljub Stojanović, *Pupoljak bez svetlosti* [f], FKR, XXII, 4, 1969, 117. Видети Анекс 6.5.9.. Видети и: Milan Miletin, *Life fotografije Bresona, u našim izložbenim salonima*, FKR, XXVI, 6, 1973, 4-5; M. Jovanović, *Mirko Lovrić: Verujem u umetničko delo stvoreno pomoću fotoaparata*, FKR, XXVI, 11, 1973, 10; Milena Marjanović, *Lajf fotografije Victora Macarola, Život ulice*, FKR, XXXVI, 4, 1983, 11-12.

⁴⁴⁴ Нпр. Војислав Маринковић сматра: „[...] сматрам да је велики француски уметник фоторепортаже Henri Cartier-Bresson највише утицао на мој став и прилаз фотографији”. Goran Malić, *Voja Marinković* [intervju], FKR, XXXII, 12, 1979, 11. Средином седамдесетих, Бресон, који је био школовани сликар, одустао је од бављења фотографијом и посветио се цртежу и сликарству у вези са којима није имао ни приближан успех. Jon Henley, *Photographer Who Turned a Hobby into an Art Form*, Guardian, 5. August 2004, <https://www.theguardian.com/media/2004/aug/05/pressandpublishing.henricartierbresson>, pr. 05. 2025; Henri Cartier-Bresson, *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*, Aperture, New York, 1999, 15-46.

⁴⁴⁵ Бресонов веома утицајни предратни опус настао је под непосредним утицајем надреализма. Видети нпр.: Henri Cartier-Bresson, Robert Delpire (ed.), *Photographies de HCB*, Delpire, Paris, 1963; Peter Galassi, *Henri Cartier Bresson: The Early Work*, MoMA, 1987.

укључивао већи број портрета⁴⁴⁶, смелијих женских актова⁴⁴⁷, тзв. лајф уличне сцене⁴⁴⁸, од којих су неке подсећале на филмске кадрове⁴⁴⁹, док је у другима била наглашена симболика отуђења и меланхолије⁴⁵⁰. Паралелено са тзв. апстрактном фотографијом и коришћењем алтернативних техника, током овог периода настале су и многобројне фотографије објеката, конструкција и површина у оквиру којих су мотиви били само формални предуслов за препознавање тзв. успешне композиције, односно распореда ликовних елемената, често из необичних углова, доњих или горњих ракурса.⁴⁵¹ Ови, и други, различити типови *уметничких фотографија* били су кључни део нове климе југословенског организованог фото-аматеризма у Србији и времена највећих колективних успеха фото-клубова који су били генератори активности и промоције најуспешнијих појединаца. Током овог периода, који је оквирно трајао до прве половине седамдесетих година, бројни истакнути фото-аматери били су пре свега посвећени постизању успеха у оквиру изложбеног система Савеза и њихове уметничке аспирације биле су у великој мери изједначене са успехом фото-клубова.

Међутим, током седамдесетих година за бројне истакнуте фото-аматере одржавање самосталних изложби изван оквира Савеза постало је значајније од учествовања у његовом изложбеном програму и ова околност у великој мери је утицала на њихов рад, али и на рад других амбициозних чланова и чланица који такође више нису били јединствени у свом односу према ангажовању у раду Савеза. Због ових промена али и све засићеније потрошачке визуелне културе, која је, поред филма, укључивала утицај телевизије и рекламе, поред дотадашњих утицаја, многи фото-аматери и фото-аматерке угледали су се, посредно и непосредно, на изворе из популарне културе, света музике и фото-репортаже, модне фотографије и визуелне уметности. Од друге половине шездесетих година, осим бројних фотографија насталих током јавних културних и спортских догађаја попут концерата, представа, утакмица, окупљања и прослава, постале су приметније и фотографије сцена сеоског и приградског живота.⁴⁵² Један број фотографија чланова и чланица Савеза насталих током седамдесетих и, посебно, осамдесетих година подсећао је на модне фотографије⁴⁵³, а значајно је повећан и број женских актова, који су сада били још експлицитнији него раније⁴⁵⁴. Поред тога, рад појединих чланова Савеза био је реализован под више или мање директним утицајем пракси визуелне уметности.⁴⁵⁵

⁴⁴⁶ Нпр.: Dragiša Radulović, *Portret slikara*, FKR, XV, 12, 1962, 12; Vidoje Vasić, *Pegi* [f], FKR, XVI, 7-8, 1963, K1; Đorđe Bukilica, *Moderna* [f], FKR, XXIII, 12, 1970, 337. Видети Анекс 6.5.6.

⁴⁴⁷ Нпр.: Steva Bogdanović, *Prapočetak* [f], FKR, XIX, 1, 1966, 11; Erika Malek, *Akt sa lampom* [f], FKR, XXX, 9-10, 1977, K4; Danilo Cvetanović, [Bez naziva] [f], FKR, XXXV, 7-8, 1982, K1 Видети Анекс 6.5.7.

⁴⁴⁸ Нпр.: Raco Bulatović, *Ljubavnici* [f], FKR, XI, 11, 1958, 12; Tomislav Peternek, *Diplomski rad* [f], FKR, XVII, 7-8, 1964, 13; Predrag Pećinar, *Antikvar*, [f], FKR, XXIV, 1, 1971, 16-17. Видети Анекс 6.5.9.

⁴⁴⁹ Нпр.: Aleksandar Nađ, *Rastanak* [f], FR, X, 5, 1957, 17; Miša Stanisavljević, *Subotom uveče* [f], FKR, XV, 2, 1962, 11; Radoslav Ranisavljević, *Na Železničkoj stanici* [f], FKR, XIX, 2, 1966, 40; Видети Анекс 6.5.8.

⁴⁵⁰ Нпр.: Darko Lazić, *Nedelja* [f], FKR, XI, 2, 1958, 13; Miloš Pavlović, *U hodniku metroa* [f], FKR, XIX, 4, 1966, 95; Miodrag Mitrović, *Ulična scena*, [f], FKR, XXVI, 10, 1973, 22. Видети Анекс 6.5.10.

⁴⁵¹ Нпр.: Dušan Knežević, *Traverze* [f], FR, X, 6, 1957, 6; Veroljub Milošević, *Siluetе i senke* [f], FKR, XV, 10, 1962, 11; Jovan Marinković, *Sporadni koloseci* [f], FKR, XX, 3, 1967, 76. Видети Анекс 6.5.11.

⁴⁵² Нпр. Borivoj Miroslavljević, *Epilog* [f] FKR, XXIV, 6, 1971, 1; Goran Malić, *Abraxas* [f], FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 14. Radoje Đukić, *Rok zvezda* [f], FKR, XXXVII, 3, 1984, 13, односно: Geza Lenert, *Stari svati* [f], FKR, XXVI, 4, 1973, 19; Dragan Mirković, *Večernja izmaglica* [f], FKR, XXVIII, 1-2, 1975, 7; Milinko Stefanović, *Periferija* [f], FKR, XXXII, 2, 1979, 27. Видети Анекс 6.5.12.

⁴⁵³ Нпр. Laslo Dorman, *Moda* [f], FKR, XXV, 3, 1972, 20; Erika Malek, *Ljiljana* [f], FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 12. Zorica Vajin-Đukanović, *Marina P.* [f], FKR, XXXVIII, 9-10, 1985, 11. Видети Анекс 6.5.13.

⁴⁵⁴ Нпр.: Dejan Dizdar, *Akt 128/7*, [f], FKR, XXXIV, 7-8, 1981, K2; Milan Nedeljković, *Na zadnjem sedištu mog auta* [f], FKR, XXXVII, 2, 1984, K2; Mladen Miloradović, *San II* [f], FI, I, 1, 1987, 19; Видети Анекс 6.5.7.

⁴⁵⁵ Нпр.: Radoje Đukić, *Ikar sa Terazija* [f], FKR, XXXII, 12, 1979, 9; Tibor Varga Šomodj, *Pejzaž modernog vremena* [f], FKR, XXXIV, 1, 1981, 6; Zoran Milošević, *Uočavanje elemenata* [f], FI, I, 1, 1987, 22.

Током последњег периода Савеза наизглед су истовремено прављене различите врсте фотографија – од наглашено сентименталних фотографија налик онима из послератног периода, преко све време актуелних и све слободнијих женских актова, пажљиво *компонованих* формалистичких студија и естетизоване фото-репортаже, до фотографија сеоских сцена и оних које су донекле подсећале на концептуалистичке фотографије уметника и модне рекламе.⁴⁵⁶ Међутим, иако су практично сви до тада популарни приступи и решења у већој или мањој мери остали актуелни и мешали се са другим фотографским и нефотографским утицајима, овај плурализам није довео до категоричког померања и подизања општег нивоа аматерске продукције. Идеал појединачне *уметничке фотографије* и даље је превладавао без обзира на начелне разлике у изгледу фотографија и напоре истакнутих чланова и чланица Савеза. Многобројне фотографије из овог периода имале су савременији изглед, али су најчешће само подсећале на друге, успешније и убедљивије примере из света уметности, фото-репортаже, рекламне и модне фотографије и популарне културе.

Иако је излагачки систем Савеза од почетка обухватао различите приступе и донекле супротстављене ставове о карактеристикама *уметничке фотографије*, сви они су били део истог вредносног оквира који је начелно био ограничен аматеризмом – недостатком уметничког образовања, критичког и систематског истраживања и континуираног рада. Колико год да су стилске новине изгледале формално другачије, оне су углавном биле нивелисане и упросечене у оквиру општеприхваћених и подразумеваних начела популистички нормираног естетског укуса.⁴⁵⁷ Критика је охрабривана у оквиру Савеза, али је била у функцији одржавања постојећег система вредности, без позитивне селекције и промовисања напреднијих, критички и ауто-критички усмерених модела и приступа. Донекле је изненађујуће што је рад највећег броја истакнутих фото-аматера и фото-аматерки остао затворен у пољу ограниченог формализма, иако су током другог и трећег периода Савеза имали прилику да виде велики број најразличитијих примера светских фотографских пракси, како у чланцима часописа *Фото-кино ревија*, тако и на изложбама иностраних аутора и у другим приликама.⁴⁵⁸ Уместо истраживања друштвене реалности или сопствених животних искустава, амбициозни чланови и чланице Савеза најчешће су остајали посвећени стварању *уметничких фотографија* у оквиру којих је приказивање мотива готово увек било у функцији показивања техничке вештине, познавања лимитираних правила композиције и постизања естетизованог изгледа, који је непоколебљиво перпетуиран кроз систем бодова, награда и звања.

Током осамдесетих година у мањој мери дошло је до повећања толеранције различитих приступа, а уметничке аспирације истакнутих фото-аматера и фото-аматерки биле су отвореније формулисане и подржане текућим процесом интензивније институционализације фотографије унутар система културе и уметности у Србији.⁴⁵⁹ Међутим, без обзира на шири

⁴⁵⁶ Anonim. (ur), *Dani jugoslovenske fotografije '82, Trakošćan* [k], FSJ, Beograd, 1982; Anonim., *Jugoslovenska fotografija '87* [k], Foto-savez Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1987.

⁴⁵⁷ Јасан доказ за ово су увек иста или веома слична решења многобројних појединачних фотографија која су типична одлика југословенског, али и глобалног организованог фото-аматеризма.

⁴⁵⁸ Нпр.: Anonim. [prev. В. Belas], *Humorist Robert Doisneau*, FKR, XI, 12, 1958, 16-7; Bomon Njuhoh, *Fotografska revolucija u vizuelnim umetnostima*, FKR, XVI, 12, 1963, 5-6, 15-18; Ješa Denegri, *Rodčenko, fotograf*, FKR, XXXI, 1, 1978, 22-3; Jovan Despotović, *August Sander*, FKR, XXXVIII, 12, 1985, 12-3. Видети Анекс 6.8.5.

⁴⁵⁹ У тексту из 1983. године *Информација и криза аматерске делатности* Милан Милетин упоређује рад фото-аматера са „аматерским градитељима викендица” и каже: „Вероватно ће историја једног дана бити заинтересована и за данашње архитекте-аматере који су пројектовали своје викендице, али само у контексту социолошког феномена. [...] Многи [фото]аматери широм света праве визуелно интересантне фотографије, само се и овде поставља питање колико је то важно за развој фотографије”. Milan Miletin, *Informacija u fotografiji i kriza*

спектар тема, жанрова и формалних решења који је више него раније кореспондирао са савременим кретањима популарне и елитне културе, аматерска фотографија у највећем броју случајева и даље је подразумевала инсистирање на међусобно сличним, ограниченим формалистичким решењима. Ово не значи да у оквиру Савеза није било изузетних појединачних примера различитих врста, али њихови специфични квалитети најчешће нису могли да буду препознати и вредновани у ограниченом контексту у коме су настали и због тога нису могли да буду утицајни примери. У том смислу, историзовање фото-аматерских опуса остаје везано за такве малобројне, али у контексту Савеза значајне фотографије и групе фотографија, чије карактеристике и квалитети остају релативни у односу на систем вредности из кога се издвајају. Овакав подухват подразумевао би формалну и контекстуалну анализу појединачних фотографија и серија фотографија, који се, с обзиром на степен институционализације вредности организованог фото-аматеризма у Србији, чини као корак у смеру неопходне диференцијације различитих нивоа продукције настале у оквиру или под утицајем Савеза.

3.3. Ограничења и донети опуса истакнутих чланова Фото-савеза у Србији

3.3.1. Фото-аматерски социјалистички реализам

Идеолошки норматив социјалистичког реализма није био у потпуности имплементиран у оквиру организованог фото-аматеризма у Србији, али фотографије Јосипа Боснара, Георгија Жоржа Скригина и Милоша Павловића на различите начине остају његови најуспешнији примери. Боснарове фотографије *Производно саветовање* и *Раднички савет* биле су готово идеалне практичне верзије теоријских поставки овог аутора. Фотографски опус Жоржа Скригина из Другог светског рата чини интегрални део југословенског фотографског социјалистичког реализма. Иако су настали у каснијем периоду, снимци изградње Београдског сајма Милоша Павловића представљају пример успешног директног и не-догматског мешања наглашено формалистичких решења са тематским оквиром социјалистичког реализма.

3.3.1.1. Јосип Боснар

Јосип Боснар је био најистакнутији теоретичар организованог фото-аматеризма у послератној Југославији и његови бројни програмски текстови садрже јасне теоријске основе за разумевање потенцијала и нове друштвене улоге фотографије.⁴⁶⁰ Иако су написани

amaterske delatnosti, FKR, XXXVI, 5, 1983, 6-9. Слично томе, иако претходно углавном афирмативно говори о радовима чланова и чланица Савеза Мирослава Заклана, Радоја Ђукића, Гордане Шувак, Александра Келића, Горана Малића, Зорана Марковића и других, историчарка уметности Гордана Видаковић у тексту о *Тридесетом салону фотографије „20. октобар“* закључује: „Ауторска достигнућа углавном су у сфери такозваних клупских фотографија и показују врло мало тежњи да се уклопе бар делимично у неке новије, већ промовисане трендове”. Gordana Vidaković, *Insistiranje na likovnosti*, FKR, XXXVII, 12, 1984, 13. Ови текстови у којима је питање вредности уметничког аматеризма доведено у питање спадају у изразито малобројне изузетке објављене у оквиру Савеза, који се, условно, могу тумачити као назнаке критике *уметничке фотографије* чија доминација није заиста доведена у питање њиховим објављивањем.

⁴⁶⁰ Иако је Јосип Боснар (1903-1960) вероватно био најутицајнија личност у Савезу до своје смрти, 1960. године, у досадашњој историографији нема много података о његовом животу. У периоду до оснивања Савеза он био је први и једини председник Савезног одбора за фотоаматерство, а касније и први, доживотни председник Савеза,

једноставним језиком у оквиру идеолошког норматива, у Боснарским чланцима формулисана је прогресивна идеја о друштвеној улози фотографије која донекле трансцендира њену илустративну функцију у оквиру замишљаног југословенског идеалитета. Гледани заједно, Боснарови текстови могу се разумети као релативно кохерентна, иако поједностављено позитивистички интонирана, теоријска основа организованог фото-аматеризма током првог периода рада Савеза. Његова аргументација утемељена је у теорији социјалистичког реализма коју су дефинисали политички функционери и културни посленици Милован Ђилас, Јован Поповић, Ото Бихаљи-Мерин и Ервин Шинко током првих послератних година.⁴⁶¹ Како су се идеје о соцреализму у Југославији првенствено тичале књижевности и ликовних уметности, Боснар је адаптирао ова полазишта и прилагодио их аматерској уметничкој фотографији.

У кључном уводном тексту првог броја часописа *Фотографија* под називом *О задацима фотоаматерства у нашој земљи* Боснар је дефинисао програмски наратив о одговарајућем разумевању фотографије, чији значај је посебно истицан током првог периода Савеза, а начелно ће остати актуелан до распада Југославије.⁴⁶² Овај текст био је знатно краћа основа уводног реферата који је Боснар прочитао на Оснивачкој скупштини југословенског Савеза⁴⁶³ и он је у њему формулисао најбитније аспекте друштвеног коришћења фотографије у оквиру државне организације настале са циљем усмереног идеолошког образовања и техничког описмењавања маса. Међутим, само шест месеци касније, он критички разматра многе организационе недостатке међу којима као највећи проблем види неактивност чланства и недемократски карактер рада организација.⁴⁶⁴ Боснар истиче да је социјалистички реализам одлучујуће важан оквир за „истинито изражавање животног процеса целокупне наше стварности”. Револуционарне друштвено-политичке околности у којима је однос „радничке

као и главни уредник часописа *Фотографија*, *Фоторевија* и *Фото-кино ревија*. У контексту идеје југословенског Савеза као масовне образовне организације Боснарова позиција била је пре свега везана за уреднички и политички ангажман. Боснар је рођен у Брчком 1903. године где је почео да се бави фотографијом средином двадесетих година. Био је „[...] столарски радник, синдикални функционер, питомац логора Билећа и многих затвора, организатор штрајкова, приређивач изложби са социјалном тематиком – после рата један од пионира Савеза фото и кино-аматера и Народне технике, председник Синдиката дрводељских радника Југославије и народни посланик Савезног већа произвођача.” *Ž. Janković, Radnik-umetnik Josip Bosnar*, FR, VII, 3-4, 1954, 10. О Боснаровој репутацији говори и чињеница да је један од првих фото-клубова основаних у Босни и Херцеговини – Фото-клуб у Бања Луци, носио његово име од оснивања 1950. године. Иако се у чланку из 1954. године наводи да је његов опус обиман, није познато да ли је његова фотографска архива сачувана, а постоје назнаке да највероватније није. Anonim., *In memoriam Josip Bosnar*, FKR, XIII, 2, 1960, 1; Goran Malić, *Drug starog kova, Josip Bosnar*, RF, 54, 2008, 38.

⁴⁶¹ Jovan Popović, *Idejnost daje krila talentima*, *Umetnost*, I, 1, Beograd, 1949, 3-9; Ervin Šinko, *Buržoaski objektivizam i partijnost*, FG, II, 5, 1949, 65-66; О. Бихаљи-Мерин, *Поводом слике Божје Илића: „Сондирање терена на Новом Београду”*, *Борба*, 09. 01. 1949, 6, цитирано у: Merenić, *Umetnost i vlast: Srpsko slikarstvo 1945-1968*, 40. За разматрање социјалистичког реализма у сликарству у Србији видети: Исто, 22-41.

⁴⁶² Josip Bosnar, *O zadacima fotoamaterstva u našoj zemlji*, FG, I, 1, 1948, 1-2. Уз спомињање неколико општих историјских околности, Боснар започиње чланак критиком рада предратних фото-клубова који су „својим усклоубашким и безидејним схватањима кочили сваку самоиницијативу појединанаца”, односно борбу за праведније друштвено уређење и општи прогрес. Он истиче како су организације савезних и републичких одбора, клубова и кружока базиране на демократским принципима и усмерене на „подизање нових фотоаматера и уопште квалитета нашег фотоаматерства”, као и на примењивање фотографије у свим видовима привредне делатности. Боснарови програмски текстови о најважнијим питањима циљева и рада Савеза повремено су објављивани као уводници у часопису у периоду од 1948. до 1959. године.

⁴⁶³ Јосип Боснар, *Реферат о развоју и задацима фотоаматеризма*, Оснивачка скупштина, 9. јануар, 1949, АЈ-632-1-2-1946-1951.

⁴⁶⁴ Josip Bosnar, *I kongres Narodne tehnike neka bude smotra našeg rada i uspeha*, FG II, 1, 1949, 1-3. Он критикује и рад републичких одбора Савеза јер њихова „руководства нису довољно повезана са нашим основним организацијама и не познају живот који се у истима развија мимо њих”. Боснар оштро критикује лошу организацију течајева, такмичења, међусобну неусклађеност, недостатак прецизне евиденције о активностима, неодговорност чланова као и неразумевање улоге које часопис треба да има. Исто, 2.

класе и радног народа уопште измењен према раду и држави на бази економско-политичких дубоко револуционарних промена” морају у највећој мери да буду изражене кроз фотографије јер „без тога наша фотографија не би била реална, она би означавала само безизражајну формалност”.⁴⁶⁵ У тексту *Наши успеси постављају нам нове задатке* из 1951. године пише са нешто мање критичним ставом и набраја бројне постигнуте успехе Савеза. Овде је приметно његово сигурније коришћење колоквијалног, политички интонираног језика, који више не подразумева отворено истицање идеолошких циљева, па он кроз понављајуће фразе углавном уопштено пише без рудиментарне строгости ранијих крилатица. Описујући „висок уметнички ниво” *Треће савезне изложбе* одржане у Љубљани, Боснар дефинише вредности фотографије пропагиране у оквиру Савеза: „Они [аутори] су својим изванредно успешним радовима, реалистичким начином изражавања, лепом композицијом, идејношћу садржаја и мајсторском техничком обрадом, показали да правилно схватају уметност која у њиховим радовима одражава средину и време у коме живимо.” Изложбе у иностранству на којима су са успехом учествовале организације Савеза посебно су значајне јер на тај начин „[...] помажемо борбу наше Партије у раскринкавању информбироовских поробљивачких намера и дајемо велики прилог за победу марксистичких принципа истине и правде”.⁴⁶⁶

Међутим, у критици *Девете међународне изложбе* одржане у Загребу Боснар запажа да изложене фотографије нису успеле да дочарају националну особеност, карактер народа, односно живот и физиономију земаља у којима су настале. Уместо тога, садржај је углавном „уопштен, празан са разводњеном идејношћу, l'art pour l'art”. Он овде цитира текст Милована Ђиласа *Идеја и уметничко дело* и закључује како: „[...] идејност теме не може се ни замислити да прелази у вулгарност, тада она није идеја ни уметност. Ту треба осетити садржај – идејност, културно и политички бити уздигнут, да би се потпуно схватио смисао тога и њено деловање – утицај – у друштвеним односима”.⁴⁶⁷ Слично томе, поводом десетогодишњице оснивања првих организација Савеза, Боснар се у тексту из 1956. године разрачунава са члановима који инсистирају на штетним утицајима, „сладуњавај и апстрактној” фотографији насталој „робовањем чисто формалистичким фотографско-техничким решењима која немају везе са социјалистичком стварношћу”.⁴⁶⁸ Иако је програм Савеза суштински промењен већ почетком педесетих година, Боснаров теоријски поглед на амбициозну фото-аматерску продукцију остао је све време везан за социјалистички реализам и одупирање иностраним утицајима који спречавају адекватну фото-аматерску формулацију социјалистичког развоја Југославије. Он пише: „[...] важан проблем је и тај што у Савезу постоји изванредан део чланова који имају погрешна и конзервативна схватања о уметности у основи, а то се често негативно одражава на наш рад у целини. [...] Без обзира на моју личну оцену апстрактне фотографије, ја нисам против тога да на изложбама буде радова и ове врсте. Али, Савез као организација не може да толерише поменути смер да на нашим изложбама доминирају само апстрактне и сладуњаваје фотографије и да се стога запоставе вредни радови реалистичког смера који третирају историју

⁴⁶⁵ Исто, 2-3. Половина овог текста посвећена је, ако не отвореној критици, онда позорном опомињању чланова и управа организација у вези са бројним аспектима рада који треба да се унапреде.

⁴⁶⁶ J. Bosnar, *Naši uspesi postavljaju nam nove zadatke*, FG, IV, 1, 1951, 1. Боснар овом приликом закључује како су планиране активности Савеза током 1950. године остварене већ у новембру и то са више успеха од очекиваног. Међутим, и овај текст је у великој мери посвећен његовој критици свих проблематичних аспеката рада Савеза, посебно недовољне одговорности управа и недовољно развијеног колективизма и агитационог рада. Поред осталог, за њега су била важна и питања малог број жена у чланству Савеза, као и она у вези са ауторским правима и условима хонорарног рада чланова Савеза. Исто, 2, 3.

⁴⁶⁷ J. Bosnar, *Neka zapazanja sa IX Međunarodne izložbe u Zagrebu*, FG, V, 1, 1952, 1-2.

⁴⁶⁸ Josip Bosnar, *U ovoj jubilarnoj godini još više borbe za idejnost u našem radu*, FR, IX, 1, 1956, 3-4.

и збивања на тлу наше југословенске земље.” Боснар чланове охрабрује да фотографишу мотиве и теме који приказују „ширење и увођење социјалистичких односа у животу људи” као што су: „Употреба механизације у пољопривреди, борба за већи принос, друштвени живот села, културни домови, активност и живот омладине у њему, обичаји који нестају итд. Затим културни и политички живот у граду, комунална изградња, привреда, савремени објекти, социјалне установе, културна, техничка и научна достигнућа, саобраћај, јавни објекти и њихово коришћење.”⁴⁶⁹ У свом последњем објављеном тексту из 1959. године Боснар поново закључује да је садржај уметничких фотографија недовољно развијен, да многи чланови прате „модернистички ефекат по сваку цену” и „угледају се за иностраним савременим стремљенима”, због чега „губе свој пут, себе и свој лик”. Он поново саветује да уместо мотива без садржаја чланови Савеза треба да се посвете великим садржајним могућностима које нуди општи друштвени социјалистички развој Југославије.⁴⁷⁰

У Боснаровим текстовима, али и у појединим чланцима које су објавили други аутори о соцреалистичкој фотографији у оквиру Савеза, формулисане су многе тезе које доминирају и у кључном програмском есеју Јована Поповића, *Идејност даје крила талентима*. Читав спектар одредница овог садржајног текста као што су: „социјалистичка идејност”, „нова друштвена стварност”, „лик борбеног и радног човека”, величање земље кроз пејзаж, „изградња социјализма” „савремена тематика”, „социјалистички преображај”, али и главни топови као што су Народноослободилачка борба, Петогодишњи план и Пети конгрес КПЈ, односно критички изрази „антиуметност”, „бессадржајна форма”, декаденција буржоаске уметности, недовољна животност, избегавање илустративности и театарности које воде у кич, и, на крају, неопходан васпитни утицај Партије, уз похвалу остварених резултата и наглашавање потребе да се достигне још виши ниво – понављају се и у Боснаровим другим текстовима о фотографском социјалистичком реализму.⁴⁷¹ Адаптирање и примена ових изрза и тема у писању о фотографији реализовани су једноставним померањем фокуса са сликарства и вајарства на *уметничку фотографију* која „треба да буде одраз високе идејности социјалистичког реализма, што значи истинито изражавање животног процеса целокупне наше стварности”⁴⁷², при чему „мора се водити упорна и стална борба против безидејности, аполитичности, декаденције, формализма и разних бужоаских утицаја у њој”.⁴⁷³ На овај начин фотографија је, у ограниченим околностима теоријског разматрања социјалистичког реализма, директно преузела функционалну улогу осмишљену пре свега за књижевна дела и ликовне уметности.

Међутим, иако је на све начине покушавао да охрабри и реализује програм фото-аматерског соцреализма, Боснар није увидео да пракса естетизоване *уметничке фотографије* није била сасвим уклопива са декларативном тематском дескриптивношћу соцреализма и он ни у сопственом раду није успео доследно да испоштује упутства која је давао другим фото-аматерима. Део његовог објављеног опуса обилује формалним елементима карактеристичним за предратно време салонског пикторијалног фото-аматеризма као што су блага неоштрина, ублажени контрасти, наглашена композиција, допадљиве текстуре, идеализација и

⁴⁶⁹ Исто, 4.

⁴⁷⁰ Josip Bosnar, *Proširiti delatnost u svim oblastima našeg socijalističkog razvoja*, FKR, XII, 1, 1959, 1. Овај чланак је сажета верзија Боснаровог говора прочитаног на отварању Конгреса Савеза годину дана раније.

⁴⁷¹ Jovan Popović, *Idejnost daje krila talentima*, Umetnost, I, 1, Beograd, 1949, 3-9.

⁴⁷² Josip Bosnar, *I kongres Narodne tehnike neka bude smotra našeg rada i uspeha*, FG II, 1, 1949, 3.

⁴⁷³ A. D., *Posle V kongresa KPJ*, FG, I, 2, 1948, 17, 18.

аранжирање.⁴⁷⁴ Иако малобројни, најзначајнији Боснарови радови припадају групи ретких примера занатски вешто направљених фотографија које су настале током првих послератних година Савеза у Србији, највећи број његових фотографија не изгледа као да је настао са истим револуционарним убеђењем и критичком оштрином присутним у његовим текстовима. Боснаров избор мотива и формалних решења сврстава његов објављени део опуса у релативно широко поље које укључује неке од најуспешнијих примера фотографског социјалистичког реализма у Србији, али и неодређене групе фотографија које се не разликују од уобичајене аматерске продукције периода у коме је радио и, супротно упутствима из његових чланака, често имају декоративне „ларпурлартистичке” карактеристике. У првој групи су Боснарове фотографије које у ужем или ширем смислу и више или мање успешно прате тематски оквир соцреализма и укључују фотографије радника и уметника за време рада, сцене изградње и пољопривредних радова и оне спадају у групу најдоследнијих остварења овог усмерења у Србији и Југославији.⁴⁷⁵ У многим од ових фотографија могуће је препознати утицаје нове објективности, али и прогресивне фото-репортаже двадесетих и тридесетих година.

Две вероватно најпознатије Боснарове фотографије, *Производно саветовање* и *Раднички савет*, објављене 1949, односно 1954. године, приказују сличне сцене радничких састанака са говорницима за столом који је позициониран наспрам тридесетак радника и радница у публици у простору погона фабрике.⁴⁷⁶ Сличност између фотографија је велика и, иако се ради о другом окружењу и другим актерима, на први поглед оне изгледају као да су направљене истом приликом. Иако не знамо околности њиховог настанка, можемо да претпоставимо да Боснар није био у потпуности задовољан првом фотографијом и да је

⁴⁷⁴ За разлику од других предратних фото-аматера у Србији, који су углавном били високообразовани припадници средње класе, Боснар је имао радничко порекло и без обзира на највишу функцију и посвећеност, он није спадао у ред најнаграђиванијих чланова Савеза и није добио највише звање Савеза. Боснаров предратни фото-аматерски рад за сада није познат, али он је у време непосредно после рата правио фотографије које су занатски биле међу најдоследније изведеним у Савезу. Он није самостално излагао, био је кандидат-мајстор фотографије и носилац титуле ЕФИАР. За заслуге ширења фотографије и техничке културе одликован је највећим признањем *Народне технике*, златном плакетом *Борис Кидрич*. Anonim., *In memoriam Josip Bosnar*, FKR, XIII, 2, 1960; Gogan Malić, *Josip Bosnar, drug starog kova*, RF, 54, , 2008, 38-40. Боснарове фотографске активности биле су мањег обима од ангажовања других најамбициознијих чланова Савеза као што су Бранибор Дебељковић, Војислав Маринковић и Милош Павловић, било да се ради о броју радова, њиховом излагању или наградама. Anonim., *Nagrade i pohvale sa I Savezne izložbe u Zagrebu*, FG, II, 4, 1949, 60; Anonim., *Zapisnik*, F, III, 1, 1950, 20. Његова политичка и организациона ангажовања била су вероватно разлог за својерсно неповерење које су други истакнути чланови имали према њему. На пример, Дебељковић спомиње Боснара као „председника синдиката дрводељаца”. Дебељковић, *Аутобиографска хронологија живота, рада и стварања*, 141. Иако је био носилац звања кандидат-мајстор фотографије и иако је после рата живео и радио у Србији, Боснаров рад није укључен у *Алманах Фото-савеза Србије* у коме је направљен преглед изабраних радова свих мајстора и кандидат-мајстора југословенског и српског Фото-савеза. Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*. У ранијем издању новог Фото савеза Србије, *Бисери српске фотографије* укључене су две Боснарове фотографије *Реновирање* и *Ореол раду*; Мирослав Преодојевић (ур.), *Бисери српске фотографије*, ФСС, Helicon, Панчево, 2010, 68, 69.

⁴⁷⁵ J. Bosnar, *Radnik* [f], FG, I, 2, 1948, 27; J. Bosnar, *Naši učenici* [f], FG, I, 3, 1948, 47; J. Bosnar, *Novi radnički stanovi* [f], FG, II, 5, 1949, 78; J. Bosnar, *Rudar* [f], FG, II, 3, 1949, 41; J. Bosnar, *Za pale borce* [f], FG, II, 7-8, 1949, 111; J. Bosnar, *Proizvodno savetovanje* [f], FG, III, 1, 1950, 13; Josip Bosnar, *Radnički savet* [f], FG, VII, 3-4, 1954, 10; Josip Bosnar, *Oreol radu* [f], FG, VII, 5-6, 1954, 11; Josip Bosnar, *U susret* [f], FR, VIII, 11-12, 1955, 12-13; Josip Bosnar, *Štrajk drvodeljaca* [f], FKR, XII, 5, 1959, 1. У другој групи су Боснарове фотографије предела, градских сцена, портрета и других мотива које се могу одредити као више или мање типични део уобичајене фотоаматерске продукције четрдесетих и педесетих година. Josip Bosnar, *Intervju brigadira* [f], FG, III, 9, 1950, K1; J. Bosnar, *Lektira* [f], FG, III, 12, 1950, 171; Josip Bosnar, *Žetva* [f], FG, V, 3, 1952, 9; Josip Bosnar, *Suncokret* [f], *Godišnjak 1955*, FR, VIII, 1, 1955, n. p. [60]; Josip Bosnar, *Jesen* [f], *Godišnjak 1955*, FR, VIII, 1, 1955, [38]; Josip Bosnar, *Kukuruz* [f], FR, IX, 1, 1956, 4; J. Bosnar, *Svetlo zimi* [f], FKR, XI, 1, 1958, 1; Josip Bosnar, *Barba* [f], FG, XI, 7-8, 1958, 13; Josip Bosnar, *Deca, more i sunce* [f], FKR, XII, 9, 1959, 7.

⁴⁷⁶ J. Bosnar, *Proizvodno savetovanje* [f], FG, III, 1, 1950, 13; Josip Bosnar, *Radnički savet* [f], FG, VII, 3-4, 1954, 10. Видети илустрације Сл. XVI и XVII.

поновио фотографисање сличне сцене, што говори о високом степену очекивања и контроле које је Боснар имао над својим радним процесом. Због релативно мале дубинске оштрине прве фотографије, представљени говорници, задњи редови публике и фабричка хала делимично су неоштри, док су на другој фотографији готово сви планови у фокусу. Аутор јединог текста о Боснаровом раду објављеног у часопису Савеза, чији је Боснар био уредник, сматра да су две његове фотографије радничког саветовања „досад ненадмашени уметнички радови” и за њих се недвосмислено може рећи да „имају почасно место у историји наше уметничке фотографије”. Ове фотографије су „једноставне и неизвештачене”, и на њима су препознатљиви „рука уметника и изванредни укус” који су обичну сцену подигли на ниво уметности. Боснар је успео да „ненаметљиво, дискретно и снажно” представи одушевљење радника и одговорност за њихову улогу у самоуправљању.⁴⁷⁷ Чини се да квалитети ових фотографија нису условљени дискретним приступом који спомиње Јанковић, већ занатском компетенцијом и уверљивошћу сцена које су адекватно балансиране између фото-репортажне програмске илустрације и режиране сценографије. Поред тога што припадају групи најуспешнијих остварења послератног фото-аматеризма у Србији, ове две фотографије истичу се као најинтригантнији Боснарови радови, и издвајају се из осталог дела његовог објављеног опуса.

За разлику од фотографије *Производно саветовање*, чија неоштрина и мање успешно изабрана тачка гледишта донекле умањују њену ефикасност, фотографија *Раднички савет* функционише на необичном граничном пољу које обухвата радничку, режирану и репортерску фотографију, а при томе уверљиво задржава квалитете свих ових форми. Цела представљена сцена, укључујући и распоред радника и радница, истовремено делује затечено и намештено и ова сврсисходна амбиваленција је један од најважнијих квалитета ове фотографије. Иако детаљи и околности настанка ове фотографије остају непознати, захваљујући поређењу са претходном фотографијом можемо да будемо сигурни у Боснарову амбицију и доследност. Чини се да је он имао јасну идеју о томе како да унапреди фотографију сличне сцене, како да аранжира моделе или донекле утиче на њихове изразе и гестове. С друге стране, сасвим је могуће да је Боснар затекао ову сцену и искористио постојеће околности и у том смислу његов избор просторног и временског оквира – тачке гледишта и тренутка фотографисања – говори о напредном разумевању ограничења и могућности фотографске репрезентације.⁴⁷⁸ Посебан квалитет фотографије чини осветљење које, иако је готово сигурно затечено, делује драматично и има филмски карактер – говорници су у делимичној сенци, нагласак је на лицима радника, а њихови изрази су препознатљиви. Општи тамни фон фотографије укључује контрастне светле елементе – дневну светлост која пролази кроз мале фабричке прозоре, белину кошуља радника и одштампаног упозорења на тамној подлози сенке, пода и простора хале. Централно позициониран натпис на коме је могуће препознати реч „Пажња”, говор једне и посвећеност друге групе људи, остају централна тема ове

⁴⁷⁷ У кратком чланку илустрованом са две фотографије не спомињу се други Боснарови радови иако се констатује да је његов уметнички опус обиман. Ž. Janković, *Radnik-umetnik Josip Bosnar*, FR, VII, 3-4, 1954, 10. Слично томе, у тексту о раду преминулих чланова Савеза, Стојан Димитријевић закључује како је ова Боснарова фотографија „неоспорно једна од најбољих југославенских фотографија свих времена”. Stojan Dimitrijević, *In memoriam camerae obscura poetis pictoribusque*, u: Dimitrijević (t), *Geza Barta, Josip Bosnar, Tošo Dabac, Oto Hohnjec, Uroš Krstanović, Aleksander Nagy, Ivo Piškulić, Stevan Sekelj, Slavko Smolej, Georg Srkulj, Marijan Szabo, Ivan Zuppa*, [12].

⁴⁷⁸ Сасвим је вероватно да је ова фотографија у већој или мањој мери ретуширана, али, трагови ове манипулације нису видљиви.

фотографије.⁴⁷⁹ Готово све што видимо на фотографији у делотворној је функцији њене форме и значења и њена жива динамика парадоксално превазилази програмски кредо у оквиру кога је замишљена и реализована. Било да се радило о редовном састанку радничког синдиката, коме је Боснар можда по дужности присуствовао, или о делимично намештеној сцени, ова фотографија остаје парадигматски пример не само успешно примењених теоријских постулата социјалистичког реализма већ и целокупног рада југословенског организованог фото-аматеризма. Можда најзначајнија разлика између ове и других фотографија направљених у духу соцреализма у Србији у вези је са чињеницом да она углавном не изгледа као естетизована сцена која се уклапа у подобни идеолошки програм, већ има квалитет аутентичног догађаја из радничког живота приказаног из угла једног од учесника. У овом смислу, она се може довести у везу са западноевропским и совјетским покретом радничке фотографије из двадесетих година у оквиру кога су радници покушавали да се боре са „буржоаским сликовним лажима” и сами фотографисали своје радне и животне услове.⁴⁸⁰ Подједнако, она подсећа и на примере прогресивне левичарске међуратне фото-репортаже коју су пропагирани утицајни уредници фотографије Вилијам Минценберг (William Münzenberg) и Штефан Лорант (Stefan Lorant).⁴⁸¹ Значење ове фотографије остаје везано за егалитарну позицију свих представљених учесника и учесница овог радничког састанка, за шта је посебно заслужно одсуство очигледне тачке највећег интереса, односно изостанак главног мотива. Иако се нико од радника у публици не истиче, они се ни не губе у анонимности, док је осветљењем постигнут нагласак на аудиторијуму, а не на говорницима. Саветовање које је заустављено на овој технички и естетски балансираној фотографији делује као истовремено идеална и реалистичка, подобна и апологетска репрезентација југословенског социјалистичког развоја. Међутим, захваљујући специфичним карактеристикама, ова фотографија превазилази илустративност фото-репортаже и програмских директива и остаје јединствен пример успешног споја Боснарове способности и друштвених околности у којима је радио.

Боснарова фотографија, објављена у мају 1959. године под називом *Штрајк дрводељаца*, делује као обрнута варијанта *Радничког савета*.⁴⁸² На овом снимку види се унутрашњост велике и светле сале која је испуњена публиком – радницима са подигнутим рукама који изгледају као да су у процесу гласања. Фотографија је снимљена из необичне позиције иза стола за којим су два функционера у доњем центру слике. Због наглашене перспективе, која је можда резултат колажирања или манипулације, и донекле необичног изгледа масе људи у приземљу и на галерији и распореда четири групе људи у позадини, ова фотографија има надреални тон и, с обзиром на назив, донекле амбивалентно значење. Иако чињеница да је објављена под необичним насловом *Штрајк дрводељаца* сугерише неочекивано либерално представљање потенцијално проблематичног друштвеног догађаја, свечани и миран изглед представљене сцене показује његову вероватну политичку безазленост. Ако се у обзир узме и чињеница да је Боснар био председник Синдиката дрводељских радника Југославије, организације у оквиру које је овај штрајк вероватно и

⁴⁷⁹ Вероватно ненамерним стицајем околности, лица једине две раднице које су представљене на фотографији делимично су заклоњена, док је поглед радника у самом центру сцене једини који је директно усмерен у објектив.

⁴⁸⁰ Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, 289; Foster, Krauss, Bois, Buchloh, (eds.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 233.

⁴⁸¹ Видети нпр.: Szarkowski, *Photography until Now*, 211-212.

⁴⁸² Josip Bosnar, *Štrajk drvodeljaca* [f], FKR, XII, 5, 1959, 1. Видети илустрацију Сл. XVIII.

спроведен, наслов и изглед ове фотографије пре свега има декларативни значај.⁴⁸³

Остале Боснарове фотографије објављене у периоду од 11 година не поседују сличне квалитете и резултат су различитих приступа. Фотографије *Рудар* (1949) и *Лектира* (1950) примери су маниристичких пикторијалних решења у којима су представљени портрети чији временски неодређени и уопштени изглед само уз напор може да се повеже са југословенском социјалистичком свакодневицом.⁴⁸⁴ Да је Боснар и сам био свестан ове околности, говори податак да је за назив једне од ових фотографија, награђене на *Другој савезној изложби* у Београду, изабрао назив *Рудар из прошлости*.⁴⁸⁵ Боснар је објавио атрактивну симболичку представу *Ореол раду* (1954) чије допадљиво апстрактно решење, блиско субјективној фотографији, делује превише декоративно да би било повезано са подобном умереношћу и функционалношћу социјалистичког реализма. У једној групи Боснарових снимака може да се препозна утицај међуратне нове објективности, али углавном без атрактивне естетизације, односно прецизне стилизације ових формалистичких примера.⁴⁸⁶

Као председник Савеза фото и кино-аматера, Боснар је у својим текстовима био најгласнији и најупорнији заступник нове функције фотографије у југословенском друштву и његови текстови садрже јасну теоријску основу за разумевање фотографије у смислу значајног идеолошког елемента културе послератног периода. Делимична дискрепанција између Боснаровог фото-аматерског рада и његовог теоријског инсистирања на програмском приказивању југословенске савремености може се оправдати аматерском природом његовог практичног и теоријског деловања. Његове фотографије сведоче о занатској вештини, као и о више или мање успешно примењеним решењима интерпретације задатог стилског оквира. У експликацији, упутствима и критикама које је релативно редовно објављивао, Боснар је препознао друштвене и уметничке потенцијале фотографије и видео њену употребу као важан елемент социјалистичке културе у Југославији. Међутим, стављање, у основи грађанске, аматерске уметничке фотографије у службу социјалистичког реализма није било могуће сасвим реализовати јер је ова фотографска пракса била оптерећена ограниченим формализмом. Боснар је фото-аматерима саветовао да се баве сценама из стварног живота и да на тај начин дају свој допринос изградњи социјализма, али у својим упутствима занемарио је повлашћену природу амбициозног фото-аматеризма, односно увек актуелну потрагу за прављењем самодовољних *уметничких фотографија*.

3.3.1.2. Жорж Скригин

За разлику од Јосипа Боснара, чије су предратне фото-аматерске активности данас непознате, Георгије Жорж Скригин био је успешан драмски уметник који је у предратном

⁴⁸³ Догађај представљен на Боснаровој фотографији вероватно спада међу прве штрајкове радника у СФР Југославији. Први штрајк догодио се почетком 1958. године. Видети: Neca Jovanov, *Radnički štrajkovi u SFRJ*, TRZP Zapis, Beograd, 1979, 100-101, 130-137.

⁴⁸⁴ J. Bosnar, *Rudar* [f], FG, II, 3, 1949, 41. Да ова фотографија не одговара савременом тренутку говори и њен првобитни назив који је Боснар користио на *Другој савезној изложби – Рудар из прошлости*. Anonim., *Zapisnik*, FG, III, 1, 1950, 20. J. Bosnar, *Lektira* [f], FG, III, 12, 1950, 171.

⁴⁸⁵ Anonim., *Zapisnik II savezne izložbe umetničke fotografije*, F, III, 2-3, 1950, 20.

⁴⁸⁶ J. Bosnar, *Novi radnički stanovi* [f], FG, II, 5, 1949; Josip Bosnar, *U susret* [f], FR, VIII, 11-12, 1955, 12-13; Josip Bosnar, *Žetva* [f], FG, V, 3, 1952, 9; Josip Bosnar, *Suncokret* [f], *Godišnjak 1955*, FR, VIII, 1, 1955, [60]. J. Bosnar, *Svetlo zimi* [f], FKR, XI, 1, 1958, 1; Josip Bosnar, *Barba* [f], FKR, XI, 6, 1958, 13.

периоду био и посвећен и награђиван фото-аматер.⁴⁸⁷ Иако Скригин после рата није наставио своју фото-аматерску каријеру, он је током прве послератне деценије био истакнути функционер и члан Савеза и у овом периоду је излагао и објављивао фотографије које је направио пре и током рата. Скригин је аутор једне од првих ауторских фотографских књига објављених у Србији, под називом *Rat и позорница*, у оквиру које је представљен један од најзначајнијих фотографских опуса насталих током Другог светског рата у Југославији.⁴⁸⁸ Већина ових фотографија објављена је први пут 1968. године у књизи због које је Скригин добио Годишњу награду Савеза. Његово ангажовање у оквиру Савеза било је мање упадљиво од других предратних фото-аматера без обзира на то што је имао највишу друштвено-политичку репутацију – био је учесник Народноослободилачке борбе, добитник најпрестижније државне Награде АВНОЈ-а, и био је први мајстор фотографије у Србији.⁴⁸⁹

У периоду од 1942. до 1944. године, док је био члан партизанског Казалишта народног ослобођења при Врховном штабу Народноослободилачке војске и партизанских јединица Југославије, Скригин је направио један од најсофистициранијих ратних фотографских опуса који је први пут представљен у књизи *Rat и позорница* са преко 250 фотографија и сажетим описним наративом.⁴⁹⁰ Почев од вишезначног наслова, ово издање је обележено

⁴⁸⁷ Ž. Skrigin, *Zbeg u ofanzivi (I nagrada)* [f], FG, III, 1, 1950, 9; G. Skrigin, *Fotografija u belom*, FG, IV, 3, 1951, 52; G. Skrigin, *Akt* [f], FG, IV, 3, 1951, 53; Ž. Skrigin, *II republička izložba fotoamatera Srbije*, FG, VI, 1, 1953, 1-2; Goran Malić, *Majstor prostora i svetlosti, Odlazak Žorža Skrigina (1910-1917)*, Politika, 8. novembar, 1997, 29; Anonim. (ur.), *9. međunarodna izložba umjetničke fotografije* [k], SFKJ, FK Zagreb, Zagreb, 1951; Дебељковић, Маринковић, Павловић и др. (ур.), *I међународна изложба фотографске уметности, 1-31 мај, Београд*. Скригинове идеје о фотографији донекле су се разликовале од идеја организатора ове изложбе, међу којима су биле млађе колеге из Фото-клуба *Београд*, али и Фото-клуба *Загреб*, Бранибор Дебељковић и Војислав Маринковић, и он је написао оштру критику ове изложбе. Видети: Малић, *Летонис српске фотографије, 1839-2008*, 66-67. Видети и: Goran Malić, *Ruski fotografi u Jugoslaviji*, RF, 14, 2002, 56-57. Anonim., *U poseti kod Žorža Skrigina*, FKR, XXIX, 1-2, 1976, 14; Anonim., (ur.), *Fotografija u Srbiji*, 1983, [70]. Anonim., *Prvi majstori i kandidati majstora fotografije*, FG, IV, 6, 1951, 118. Скригинове изложбе после рата су, поред осталог, одржане су у Музеју примењене уметности (1983), Југословенском културном центру у Паризу (1986) и Културном центру Београда (1995). Anonim., *Kratke vesti [Žorž Skrigin]*, FKR, XXXVI, 5, 1983, 4; Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2008*, 160-161; Žorž Skrigin, *Fotografije, plakati* [к], КЦБ, Београд, 1995, цитирано у: Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2008*, 220. Видети и: Žorž Skrigin, *Ratne fotografije* [к], Institut za film, Beograd, 1977;

⁴⁸⁸ Žorž Skrigin, *Rat i pozornica*, Turistička štampa, Beograd, 1968. Видети илустрације Сл. XIX-XXI. Скригин (Георгије-Жорж Владимирович Скригин, 1910-1997), који се са породицом преселио у Србију из Одесе 1922. године, завршио је руску школу у Белој Цркви и балетску школу у Загребу, где је, од 1930. године, био солиста Балета Хрватског народног казалишта. Почео је аматерски да се бави фотографијом 1934. године и убрзо постао члан Фото-клуба *Загреб* у оквиру кога је овладао техникама аматерске уметничке фотографије. У периоду од 1937. до 1940. године био је добитник неколико престижних југословенских и међународних фото-аматерских награда и приредио самосталне изложбе у Загребу и Будимпешти. Заједно са групом колега из загребачког позоришта у априлу 1942. године приступио је партизанском одреду у Хрватској. Скригин је до краја рата заједно са другим уметницима-партизанима, радио у Казалишту народног ослобођења при Врховном штабу НОБ и ПОЈ, у оквиру кога су његови чланови и чланице, у најразличитијим околностима, приређивали представе и програме. Anonim., *Likovi naših fotoumetnika: Georgij Skrigin*, FG, IV, 5, 1951, 100; Goran Malić, *Žorž Skrigin: Majstor meke svetlosti*, RF, 49, 2008, 41.

⁴⁸⁹ После ослобођења 1944. године, Скригин се преселио у Београд где је неко време радио као кореограф и директор Балета Народног позоришта да би убрзо постао филмски сниматељ и сценариста документарних филмова, а ускоро и режисер играних филмова. Био је сниматељ првог југословенског играног филма *Славица* (1947), режирао је филмове: *Њих двојица* (1955), *Потрага* (1956), *Крвава кошуља* (1957), *Госпођа министарка* (1958), *Друг председник центрафор* (1960), *Велика турнеја* (1961) и *Кораћи кроз магле* (1967). Дејан Косановић, *Филмографија*, у: Дејан Косановић (ур.), *Век филма 1895-1995*, Галерија САНУ, Југословенска кинотека, Београд, 1995, 333-336; Zorz Skrigin, Director, https://www.imdb.com/title/tt0180279/?ref=nm_filmg_t_5_dr, pr. 05. 2025; Nada Mijatović, *Žorž Skrigin, autor nezaboravnih ratnih fotografija*, Nada, VI, 139, мај 1981, <http://www.yugopapir.com/2013/05/zorz-skrigin-autor-nezaboravnih-ratnih.html>, pr. 05. 2025.

⁴⁹⁰ Поред осталих у тој групи били су и Вјекослав Афрић, Ивка и Жожа Рутић, Салко Репак и други. Skrigin, *Rat i pozornica*, 10, 15; Малић, *Поново ратним стазама, 1941-1945*. у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 97; Goran Malić, *Žorž Skrigin: Majstor meke svetlosti*, RF, 49, 2008, 40.

супротстављеним дихотомијама. У њему је на неочекиван начин супротстављен Скригинов предратни пикторијалистички манир са фотографисањем реалности ратних дешавања. Назив књиге односи се на Скригинову професију, као и на његову улогу у партизанском позоришту, али говори и о ширем разумевању околности, у оквиру којих је он, као образовани и искусни драмски уметник и фото-аматер, учествовао. Овај донекле амбивалентни наслов јасно сугерише Скригинов став да књига није само ратна хроника већ и фикционални конструкт. Иако њена форма донекле подсећа на монографије објављиване за потребе туристичке или културне репрезентације и иако је књига имала значајну пропагандну функцију, она је ауторско издање у оквиру кога не постоје други садржаји осим Скригинових фотографија и текста.⁴⁹¹ Редослед фотографија хронолошки прати наратив, али илустративност је избегнута динамичним распоредом који укључује различите формате, пропорције и позиције фотографија – од двостраних до минијатурних репродукција које су формата контактне копије.⁴⁹² На највећем броју фотографија представљене су групе партизана у покрету или током одмора, али у књизи се такође смењују и бројни пејзажи, ведуте и портрети. На фотографијама је ретко директно приказана борба, али јесу различите ситуације непосредно пре и после сукоба – маршеви, збегови, смотре, заседе, болнице и згаришта. Поред ових сцена, приказани су репрезентативни појединачни и непосреднији групни портрети, импровизоване позоришне представе и приредбе, као и портрети Јосипа Броза Тита, Моше Пијаде, Ивана Милутиновића, Саве Ковачевића, Иве Лоле Рибара, Веселина Маслеше, сцене са Првог и Другог заседања АВНОЈ-а, Првог конгреса антифашистичке омладине и други догађаји.⁴⁹³

Чињеница да је Скригин успео да направи и сачува комплетан фотографски материјал у опасним и непредвидивим ратним околностима посебно је значајан аспект ове књиге и он додатно доприноси утиску непосредне документарности.⁴⁹⁴ Иако је документарни тон књиге *Рат и позорница* вишеструко наглашен хронолошком структуром и текстуалним објашњењима, њен садржај је у великој мери производ Скригиновог пажљивог накнадног уредничког рада. Ово потврђује и избор прве две и последње фотографије, које су једине настале пре, односно после рата и представљају својеврсни симболички оквир књиге.⁴⁹⁵ У књизи су представљени директни трагови ратног искуства, али Скригинова улога у њеном прављењу је, поред фотографске, била и уредничка и лаборантска, односно редитељска и

⁴⁹¹ Књига је репрезентативно издање великог формата (30 x 23.5 cm) на 280 страница, опремљено тврдим повезом и квалитетном црно-белом штампом. Као уредник књиге назначен је театролог Петар Марјановић, а као аутор графичке опреме, односно уметнички уредник, Нико Г. Милошевић. Као додатна потврда фотографско-уметничког карактера овог издања, односно Скригиновог ауторства, при дну последње странице у књизи одштампано је: „Сва права задржава аутор Žorž Skrgin”. Skrgin, *Rat i pozornica*, 4, 279.

⁴⁹² Фотографије и текст подељени су на велики број кратких поглавља различитих дужина, док је текст организован у форми једног, два или три ступца. Уместо назива појединачних фотографија искоришћени су кратки цитати из текста који се односе на појединачне представљене сцене. Скригин је током рата користио фотографски апарат Ролајфлекс (Rolleiflex) и сви негативи били су формата 6 x 6 cm (56 x 56 mm), али он је готово за сваку фотографију правило различит изрез и само седам снимака у књизи има квадратне пропорције. Исто, 51, 106, 107, 110, 123, 129, 269.

⁴⁹³ Исто, 55-66, 80-81, 84-89, 96-103, 153, 155, 168, 217-227. Неке од Скригинових фотографија објављене су током рата у савезничкој, америчкој и енглеској, штампи. Видети: Исто, 218. У чланку на Википедији наведено је да су Скригинове фотографије објављене и у нацистичком листу Сигнал (Signal) и на потерници немачке војске (портрет Тита) али без навођења извора. Видети: Žorž Skrgin, Wikipedia, https://sh.wikipedia.org/wiki/%C5%BDog%C5%BE_Skrgin, pr. 05. 2025.

⁴⁹⁴ У књизи је објављено 262 фотографије, више од половине укупног броја (око 500) које је Скригин направио током рата. Anonim., *U poseti kod Žorža Skrigina*, FKR, XXIX, 1-2, 1976, 14.

⁴⁹⁵ Прве две фотографије су пејзажи из времена Скригиновог предратног фото-аматерског рада, а последња је фрагмент послератне параде испред Народне скупштине у Београду. Исто, 5, 7, 277.

монтажерска.⁴⁹⁶ Поред изреза који је изабрао за сваку фотографију, он је у лабораторији редовно користио досветљавање, ретуширање, а понекад и више негатива за једну фотографију. Иако су оштећења и грешке вероватно били разлог за највећи број исправки и манипулација, сасвим је сигурно да је Скригиново предратно искуство пикторијалног фото-аматеризма било кључан фактор у вези са финализацијом изгледа ових фотографија, које је он све време доживљавао као важан ауторски рад.⁴⁹⁷ На мањем броју снимака називу се трагови ретуширања и других дорада, али они нису видљиви на већини фотографија и вероватно је да Скригин није, у већој мери, мењао изглед највећег броја снимака.⁴⁹⁸

Подразумевани пропагандни елемент Скригинових фотографија био је директна последица околности у којима су настале и он је са објављивањем књиге подигнут на нов ниво. Две масовно репродуковане фотографије – портрет Јосипа Броза Тита из августа 1942. године и портрет младе болничарке Миље Тороман са пушком на рамену – доказ су Скригинове способности да у изазовним условима направи непосредне, иконичне фотографије. Иако су готово сигурно биле резултат пажљиве припреме, њихов успех био је резултат убедљивости Скригиновог фотографског умећа и сензибилитета, а не баналне и лако читљиве политичке поруке. Обе фотографије остају импресивни портрети чија директност је остварена најједноставнијим средствима. Један од ретких супротних примера у књизи је такође масовно репродукована, потресна фотографија жене са двоје мале деце у збегу, која је објављена под називом *Кнежпоље, јануара 1944. године* и изабрана за омотницу књиге. Парадоксално, овај снимак припада малој групи од десетак фотографија у књизи које садрже елементе патетике чији ниво се може повезати са аматерско-уметничком фотографијом, али и са коришћењем иконичних снимака у медијској и политичкој пропаганди.⁴⁹⁹ Као једна од најчешће репродукованих Скригинових фотографија, она се често сматра метафором страдања српског народа у Босни током Другог светског рата.⁵⁰⁰ Међутим, иако су на овој фотографији читљиви трагична судбина и архетип мајчинске љубави и пожртвовања, њени технички и формални

⁴⁹⁶ На једном месту у тексту Скригин отворено говори о манипулацији фотографија чији циљ је пре свега био формално улепшавање: „Фото-материјал ми је стављен на располагање, тако да сам их [фотографије] могао повећати и уметнички дотерати онако како сам све време желео да их видим”. Исто, 216.

⁴⁹⁷ Видети и: Малић, *Majstor prostora i svetlosti*. Да је Скригин био изразито вешт техничар у мрачној комори, говори и кратак осврт Војислава Маринковића о Скригину као мајстору за *ецовање* у лабораторији Фото-клуба *Загреб*. Видети: Малић, *О мотиву и светлости*, 26. Скригин је поводом књиге добио Годишњу награду Фото-савеза Југославије. Anonim., *U poseti kod Žorža Skrigina*, 14.

⁴⁹⁸ Приметни трагови ретуширања и других врста манипулација видљиви су на десетак фотографија. Исто, 80-1, 87, 125, 130, 140, 154, 178-179, 194, 204, 222-3, 226-7, 247, 258. Исто, 23. За разлику од директног штампања дигиталне фотографије без претходне обраде, повећавање фотографија са негатива у мрачној комори подразумева манипулацију изрезом, оштрином, светлином и односном тонова. Ипак, обрада материјала најчешће је сведена на минимум у циљу оптималног претварања негатива у позитив. Видети нпр.: Geoffrey Batches, *Burning with Desire*, 212.

⁴⁹⁹ Ова необична фотографија први пут вероватно је објављена у јануарском броју часописа Фотографија 1950. године под називом *Збег у IV офанзиви*, а затим у каталогу *Девете међународне изложбе* у Загребу 1951. године грешком као *Крижпоље* уместо *Кнежпоље*, а касније и у часопису *Фото-кино ревија* 1959. године поново као *Збег у IV офанзиви*. Изглед све три фотографије значајно се разликује. На првој фотографији небо има хомоген тон без детаља и вероватно одговара оригиналном негативу. На другој је у десном делу додата ватра у позадини која може да сугерише запаљено село из кога су мајка и деца побегли. На трећој фотографији додати су драматични бели и олујни облаци просијани сунчевим зрацима. Ова последња верзија фотографије објављена је и у Скригиновој књизи. *Ž. Skrigin, Zbeg u IV ofanzivi (I nagrada) [f]*, FG, III, 1, 1950, 9; Anonim. (ur.), *9. međunarodna izložba umjetničke fotografije [k]*, SFKJ, FK Zagreb, Zagreb, 1951; *Ž. Skrigin, Zbeg u IV ofanzivi [f]*, FKR, XII, 5, 1959, 12; Skrigin, *Rat i pozornica*, 244.

⁵⁰⁰ Војислав Ђуровић, *Dokumentarnost i poezija fotografije, Žorž Skrigin, Rat i pozornica*, 4. jul list Saveza udruženja boraca NOR Jugoslavije, Beograd, 22. IV, 1969; Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2008*, 56-57, нап. 116; Anonim., *Premiuno je Branko Tepić, dečak iz nosiljke majke Knežopoljke*, Danas, 23. 11. 2022, пр. 05. 2025; Konjikušić, *Red Glow*, 153-157.

недостаци, уз наглашени сентиментални тон, чине да се она сасвим не уклапа у остатак књиге. Фотографија је касније у различитим приликама објављивана под називом *Мајка Кнежополка*, названа тако према партизанској песми Скендера Куленовића *Стојанка мајка Кнежополка*. Утврђено је да је на фотографији представљена Милица Тепић са децом Драгицом и Бранком у збегу.⁵⁰¹ Подекспозиција, проблематично контра-светло, накнадно додати драматични облаци, женин неодређени гест и израз, као и готово егзотични етнографски елемент гардеробе и терета у значајној мери удаљавају ову фотографију од јасног и директног приказивања ратне реалности. Поред ове фотографије, у књизи су у мањем формату објављена још два различита кадра ове сцене који на сличан начин не кореспондирају са остатком књиге, али на њима је видљивији диспропорционално велики пртљак који жена заједно са млађим дететом носи на леђима. На изабраној насловној верзији овај детаљ, који је, према његовом сведочењу, испрва и привукао Скригинову пажњу, није видљив и ова фотографија подсећа на половично реализовану етнографску студију. У том смислу, пропагандно коришћење ове фотографије значајније је од њене иконографије и сентименталности која за савременог гледаоца не мора да конотира ратна дешавања.

Значајан аспект књиге *Рат и позорница* јесте редослед и распоред фотографија које су графички и садржајно организоване на начин посредством кога је избегнут једносмеран илустративни и отворено дидактички тон. Организација фотографија базирана је с једне стране на промишљеном мешању жанровски и значењски различитих фотографија, док с друге стране постоји динамика понављања сличних или веома сличних сцена у различито позиционираним нивовима. Због оваквог решења, које укључује и подједнако динамичан прелом текста, књига од преко 250 страница са мноштвом фотографија има јединствену наративну форму. Скригиново послератно искуство у раду на филму готово сигурно је било заслужно за монтажерски поступак који је користио у дефинисању структуре књиге кроз графичка решења и распоред фотографија. Његове фотографске и редитељске вештине посебно су видљиве у способности да изазов објављивања књиге разуме и реализује као јединствену целину у оквиру које је однос између појединачних фотографија подједнако значајан као и саме фотографије.⁵⁰²

Највећи број сачуваних фотографија насталих током Другог светског рата у Југославији су снимци направљени са циљем непосредног бележења људи и догађаја и у каснијем периоду углавном су коришћене у илустративне и пропагандне сврхе.⁵⁰³ У Скригиновој књизи постоји велики број фотографија које се суштински разликују од фотографија других аутора, као што су Саво Оровић и Бора Нешковић, који су такође успешно фотографисали током рата.⁵⁰⁴ Скригинове фотографије појединачно, а посебно у оквиру књиге

⁵⁰¹ Видети: Малић, *Летпис српске фотографије*, 56-57; Тодић, *Фотографија и пропаганда 1945-1958*, 64-67. Иако несрећна судбина представљене жене обавезује посматрача, форма и значење ове фотографије нису на нивоу трагике животних околности у којима је настала. На свим осталим фотографијама у књизи које имају елементе наглашене патетике и сентименталности представљена су деца: Skrigin, 114, 115, 117, 118, 201.

⁵⁰² У периоду од 1955. до 1961. године Скригин је сваке године снимао по један играни филм. Књига *Рат и позорница* објављена је годину дана после његовог последњег филма и у том смислу је директан наставак његовог филмског редитељског искуства.

⁵⁰³ „Међу постојећим збиркама фотографија из рата по својој потпуности и документарности, нема сумње, на прво место долази колекција фотографија генерал-пуковника Сава Оровића и са њом се може једино упоредити колекција Ђорђа [sic] Скригина”. Владимир Дедијер, *Предговор у: Саво Оровић, Албум фотографија из Народноослободилачког рата 1941-1945*, [3]. Иако има историјски значај, ово издање објављено двадесет година пре Скригинове књиге, у односу на њу делује као релативно обичан фото-аматерски албум фотографија ратних дешавања и актера, што је називом и сугерисано.

⁵⁰⁴ Иако је сачуван велики број фотографија из Другог светског рата, у многим случајевима аутори и ауторке су остали анонимни. Горан Малић, *Поново ратним стазама, 1941-1945*, у: Ђорђевић, *Фотографија код Срба 1839-*

Rat i pozorница, прерастају ниво илустрације, иако садрже пропагандну димензију и очекиване елементе представљања ратних дешавања. Ипак, захваљујући његовој вештини да у драматичним околностима направи снимке који имају квалитет непосредности, али и промишљености, у њима представа рата има елементе својеврсне фотографске фикције. Ово је нарочито видљиво у сценама које приказују заседу код Сења, разрушени Бихаћ, као и повлачења на Петровачком пољу и у кањону Пиве и Козаре, али и на репрезентативним портретима Јосипа Броза Тита, Миље Тороман, Иве Лоле Рибара, Мире Пејић, Пека Дапчевића и других личности.⁵⁰⁵ Погрешно би било тумачити фотографије у књизи *Rat i pozorница* као директни наставак Скригиновог предратног рада, јер оне у највећој мери превазилазе ограничења аматерске уметничке фотографије.⁵⁰⁶ Стављањем својих фотографских способности у функцију ратног и политичког ангажовања, он је декаденцију предратног фото-аматеризма претворио у ангажовану фотографију окренуту животу. Међутим, резултат није била проста комбинација предратног пикторијалног стила и ратних мотива јер је Скригиново ратно искуство у великој мери променило његово разумевање потенцијала фотографије.⁵⁰⁷ Његово напуштање фото-аматеризма у периоду после рата чини се као логична последица сазнања да потенцијална значења и потенцијал фотографије далеко превазилазе ниво површно схваћене естетизоване и декоративне представе.

Књига *Rat i pozorница* била је пионирски подухват у историји југословенске фотографије у смислу реализације ауторског издања у оквиру кога фотографије нису илустрације текста или теме. Све време свестан своје ауторске позиције, Жорж Скригин је пажљивим одлукама у великој мери успео да дође до новог квалитета свог опуса у оквиру кога је апсорбован и превазиђен успех појединачних фотографија. У прилог овоме говори и избор донекле провокативног наслова књиге који сугерише мешање документарног описивања и фикције, односно специфично режирану представу рата коју Скригин у књизи представља. Без обзира на тенденциозну патетику мањег броја снимака, *Rat i pozorница* је много више од улешане регистрације ратних збивања и прокламације политичких парола и може се видети као вишеслојан рад аутора који је превазишао аматерску фасцинацију и постао свестан многих нијанси сложеног односа уметности и живота.

Иако је Скригинов опус настао током ратног периода, пре почетка пропагирања доктрине социјалистичког реализма у оквиру југословенског државног фото-аматеризма, он

1989., 85-100, 319-330; Саво Оровић, В. Дедијер (текст), *Албум фотографија из Народноослободилачког рата, 1941-1945*, Војноисторијски институт ЈА, Београд, [1947]; Бора Нешковић, *Из прве пролетерске, фотографије*, Народни музеј, Крагујевац, 1979; М., *General Savo Orović, Janez Marenčič, Žorž Skrigin, Rista Marjanović*, FKR, XII, 5, 1959, 4-7; Јован Радовановић, *Рођендан на Дрини*, Народна армија, Београд, 1969; Видети и: Radomir Burić, *Govor ratnih fotografija*, Књижевне novine, Београд, 1981 и Davor Konjikušić, *Red Glow, Yugoslav Partisan Photography and Social Movement 1941-1945*, Deutscher Kunstverlag, Munchen, 2022.

⁵⁰⁵ Скригин, *Rat i pozorница*, 32-33, 65, 92-93, 107, 168, 178-179, 217-219, 240-243, 248, 262.

⁵⁰⁶ Малић заступа другачије становиште: „Скригин је у периоду пред рат био један од најбољих уметника фотографије у нас. Отуд је у ратне фотографије унео своја естетска искуства, тако да се у њима увек осећа нота софистицираног израза, лакоћа и уопштавања. [...] На грубости ратне стварности он одговора модусом фотографског изражавања, изванредном занатском перфекцијом и контролом целог процеса, тако да коначно довршена копија носи све одлике особеног ауторског стила”. Малић, *Поново ратним стазама, 1941-1945 у: Ђорђевић, Фотографија код Срба 1839-1989.*, 97. Према Малићу, Скригин се није бавио суровостима рата, већ је путем софистицираног израза тежио психолошком дејству. Малић, *Majstor prostora i svetlosti, Odlazak Žorža Skrigina (1910-1997)*, 29.

⁵⁰⁷ За супротно становиште о томе да је Скригин у својим ратним фотографијама успешно ујединио две наизглед неспојиве ствари, реализам у садржају и пикторијализам у форми видети: Малић, *Žorž Skrigin: Majstor meke svetlosti*, 41. Фотографије из Другог светског рата словеначког фотографа Марјана Фајфера много више одговарају овом тумачењу. Видети нпр.: Marjan Pfeifer, *Na juriš*, с. 1945 [f], Moderna galerija, Muzej sodobne umetnosti Metelkova, MG+MSUM zbirke, <http://zbirke.mg-lj.si/artwork/?id=2405>, pr. 05. 2025.

је чинио конститутивни део овог програма. Народноослободилачка борба била је фундаментални догађај формирања нове државе и фотографије из овог периода од почетка су сматране кључним елементом послератног фото-аматерског наслеђа и најзначајнијим узором.⁵⁰⁸ У првом програмском тексту *О задацима фотоаматерства у нашој земљи* Боснар сматра: „Дужни смо напоменути да нам је за време Народноослободилачке борбе фотографија учинила велике услуге, региструјући и утичући на борбу, приказујући напоре и страдања које су поднели наши народи за своју слободу. Она је делом овековечила најславније дане наше националне историје, остављајући нашим поколењима непобитни доказ херојства, високе свести и љубави за своју домовину, за слободу, на којим примерима треба да се васпитавају нове генерације”.⁵⁰⁹ О томе да су Скригинове фотографије сматране одлучујуће важним за Савез у послератном периоду говори и титула првог мајстора фотографије у Србији коју је Скригин добио без обзира на то што је после рата практично престао да излаже и објављује нове фотографије. Поврх свега, у Скригиновом ратном опусу успешно је остварено повезивање аматерско-уметничког приступа и идеолошко-пропагандног обрасца што је спој који се може препознати као суштински дискурс фото-аматерског социјалистичког реализма у Југославији на трагу утицајне тезе Валтера Бењамина о политизацији уметности у оквиру комунизма.⁵¹⁰

3.3.1.3. Милош Павловић

Трећи пример који је кључан за разумевање фото-аматерског социјалистичког реализма у Србији јесте серија фотографија о изградњи Београдског сајма чији аутор је један од најнаграђиванијих чланова југословенског Савеза, Милош Павловић.⁵¹¹ Петнаест фотографија

⁵⁰⁸ Видети нпр., Ž. M., *Umetničke fotografije u Ljubljani*, F, III, 5, 1950, 59; Sergej Vošnjak, *O kvalitetu naših fotografija*, F, III, 6, 1950, 77.

⁵⁰⁹ Bosnar, *O zadacima fotoamaterstva u našoj zemlji*, F, I, 1, 1948, 1.

⁵¹⁰ Walter Benjamin, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, u: Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, 149.

⁵¹¹ Милош Павловић, рођен у Београду 1910. године, почео је аматерски да се бави фотографијом током друге половине двадесетих година. Завршио је Правни факултет у Београду и, после магистарских студија права у Паризу, отворио је 1940. године сопствену адвокатску канцеларију, а исте године постао је и члан Фото-клуба Београд и први пут почео да излаже фотографије. Pavlović, Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović*, [7]. Непосредно после рата током краћег периода радио је као директор Дирекције за Србију Филмског предузећа ФНРЈ, а 1946. године покренуо је иницијативу о поновном оснивању фото-клуба у Београду заједно са Бранибором Дебељковићем и Војиславом Маринковићем. Од првих дана Савеза фото и кино-аматера, био је укључен у рад фотографских организација, али највише је урадио за Фото-клуб Београд у оквиру кога је био један од главних организатора низа међународних изложби. После прве веома успешне међународне изложбе одржане 1952. године, Павловић је учествовао у организацији још четири изложбе 1953, 1956, 1963. и 1968. године у Београду. Isto, [12]; Видети и: Malić, *O motivu i svetlosti*, 62, 67. Иако се крајем шездесетих година у великој мери вратио адвокатури, он је био један од најистакнутијих чланова југословенског Фото-савеза. Био је мајстор фотографије, носилац ЕФИАР звања и других сличних титула организација у Француској и Холандији. Био је један од првих чланова УЛУПУС-а, добитник две златне и једне сребрне плакете *Народне технике*, двоструки добитник Плакете града Београда, добитник Награде за животно дело Фото-савеза Југославије и многих других награда. Павловић је поставио рекорд у Србији по броју излагања на међународним изложбама аматерске фотографије (462) и добитник је више од 150 награда на изложбама. Његове фотографије често су објављиване у међународним фото-аматерским годишњацима, а повремено и у часописима Савеза, као и у *Алманаху југословенске фотографије*. Током живота одржао је само две самосталне изложбе, 1954. и 1956. године у Београду. Годину дана после његове смрти 1985. године, у Музеју примењене уметности у Београду организована је изложба његових радова. Горан Малић, *Фотографија у: Зоран Маневић (ур.), 40 година УЛУПУДС-а 1953-1993*, 103. Goran Malić, *Uvek u vrhu: Miloš Pavlović*, Refoto, 56, 2009, 36. Поред осталих Павловићеве објављене фотографије су: Miloš Pavlović, *Staro ogledalo* [f], FR, VII, 11-12, 1954, 26; Miloš Pavlović, *Galerija* [f], u: Josip Bosnar (ur.), *Godišnjak 1955*, FR, VIII, 1-2, 1955; Miloš Pavlović, *Izgradnja* [f], FR, IX, 6, 1956, K1; Miloš Pavlović, *Asfalteri* [f], FKR, XI, 4, 1958, 14; Miloš

које су у Павловићевој монографији објављене под заједничким називом *Изградња* на различите начине приказују комбинацију грађевинских и архитектонских елемената: скела, бетонских конструкција, стубова, купола, греда, прозора, и радница и радника чије прилике се назиру на свакој фотографији.⁵¹² Ова група снимака вероватно је најуспешнији пример фотографског третмана једне од главних соцреалистичких тема која је реализована у оквиру Савеза у Србији током педесетих година. Међутим, Павловићеве фотографије, настале 1956. и 1957. године, нису направљене у духу програмског величања и немају идеолошко оптерећење соцреалистичке прокламације, која је у време њиховог настанка практично постала историјска категорија. За разлику од дословне примене соцреалистичких рецепата које су следили други чланови Савеза током ранијег периода, Павловићеве фотографије излазе из оквира догматског величања конкретних градитељских околности и делују као визуелно артикулисани и сведени симболи изградње. Кроз наглашену перспективу, неочекиване пропорције и распоред елемената, оне преносе одјеке лекција предратних фотографских авангардних пракси двадесетих година – сирове директности снимака металних конструкција Гермајн Крул (Germaine Krull), сублимиране енергије онеобичавајућих фотографија Ласла Мохољи-Нађа (László Moholy-Nagy) и Александра Родченка (Alexander Rodchenko) или осмишљене, сведене форме прецизионистичких снимака индустрије Чарлса Шилера (Charles Sheeler).⁵¹³ Иако због своје наглашене и естетизоване умерености Павловићеве фотографије поседују само део интензитета ових примера, оне ипак остају витални подухвати у контексту конзервативне и ретроградне атмосфере организованог фото-аматеризма у Југославији.

Без обзира на понављање решења и међусобну сличност, ако се разматрају у ограниченим оквирима Савеза, готово све фотографије из серије *Изградња* чине се изузетним. Ипак, снимци *Асфалтери* и *На раду* посебно су успешни примери, који у већој мери него остале фотографије надмашују формализам аматерске уметничке фотографије и прелазе у поље апстраховања реалности. Док су на осталим фотографијама наглашене пре свега форме или структуре различитих грађевинских елемената и конструкција, на фотографији *На раду* доминира човек.⁵¹⁴ Бочно померени поглед нагоре у првом плану показује радника на скели која се простире надесно и заузима целу површину фотографије испод недефинисане кровне конструкције. Положај радника и његов покрет делује као поза која појединачни идентитет претвара у општи тип, а његов заустављени покрет доприноси аутентичности сцене. Осветљење и распоред тонова истичу његову светлу прилику на тамној површини свода хале и, без обзира на малу величину, његова појава добија монументалне карактеристике. Захваљујући овим особинама, фотографија *На раду* је једноставна и уверљива фотографска артикулација соцреалистичке тематике у наглашено естетизованој форми.

На много познатијој фотографији *Асфалтери*, необична сцена сврсисходно је

Pavlović, *Simfonija noći* [f], BO, II, 11, 1958, 14; Miloš Pavlović, *Utroje, lakše je!* [f], FKR, XI, 12, 1959, 12; Miloš Pavlović, *U hodniku metroa* [f], FKR, XIX, 4, 1966, 95. Miloš Pavlović, *Izabela; Posle pijace, Monteri, Ekvilibrist, Asfalteri, Rađanje velegrada* [f] u: Dabac, Debeljković i dr. (ur.), *Almanah jugoslovenske fotografije*, 6, 59, 79, 80, 82, 143. Видети илустрације Сл. XXII и XXIII.

⁵¹² Све фотографије у монографији имају и појединачне описне или поетске називе, према редоследу у књизи: *Еквилибрист, Асфалтери, Небу под облаке, На раду, Међу дивовима, Велики и мали, Ка васиони, Монтери III, Монтери II, На скели, Звездани свод, Човек и дело, Сложни тим, Перачице, Монтери*. За све фотографије је назначен период настанка „1956-1957”, Pavlović, Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović*, n. p.

⁵¹³ Видети: Haus, Frizot, *Figures of Style: New Vision, New Photography*, in: Frizot (ed.), *A New History of Photography*, 457-476; John Pultz, *Austerity and Clarity: New Photography in United States, 1920-1940*, in: Frizot (ed.), *A New History of Photography*, 477-486.

⁵¹⁴ Miloš Pavlović, *Na radu* (1956-1957) u: Pavlović, Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović*, n. p.; Сл. XXII.

представљена уз помоћ померене тачке гледишта.⁵¹⁵ Тамна површина крова једне од сајамских хала заузима две доње трећине кадра док остатак представља троугласт облик неба. На споју тамније и светлије површине, у горњем десном углу види се пет радника у различитим позама. Кровна површина је испресецана са четири пара светлих мердевина које дају додатни вертикално усмерени ритам овој иначе динамичној сцени. Поред необичног односа представљених површина, главна карактеристика ове пажљиво кадриране фотографије јесте перспектива која је померена за око 45 степени од хоризонтале тла. Истакнути симболички и визуелни значај који су мале фигуре радника добиле оваквим третманом у потпуности кореспондира са распоредом маса и чини ову фотографију атрактивном визуелном сублимацијом идеје о изградњи. При томе, неуобичајена поза радника и њихова необична позиција унутар кадра додатно доприносе нетипичности сцене. Упркос високом, готово радикалном, степену естетизације, она помоћу једноставног, али инвентивног кадриања остаје убедљива представа затечене реалности. Ова особина чини је посебно успешним примером из Павловићевог опуса који је иначе углавном оптерећен површним формализмом.⁵¹⁶

3.3.2. Аматеризам као полазиште: Бранибор Дебељковић

Готово од самог почетка, Бранибор Дебељковић био је централна фигура југословенског Савеза у Србији и његов предратни фото-аматерски и организаторски рад представљао је директну веза са наслеђем западноевропског организованог фото-аматеризма. Његов опус, остварен у периоду од шест деценија, укључује стотине изложених и објављених фотографија и вероватно хиљаде других које су остале необјављене.⁵¹⁷ Иако је објављени део његовог опуса изразито хетероген и не може прецизно да се обухвати једним термином, аматерска неоптерећеност остаје начелна доминанта његовог рада.⁵¹⁸ Без обзира на разлике у

⁵¹⁵ Miloš Pavlović, *Asfalteri* [f], FKR, XI, 4, 1958, 14.

⁵¹⁶ Може се рећи да је, уз Дебељковића, Маринковића и друге истакнуте чланове Савеза, Павловић био централна фигура Фото-клуба *Београд*. Он је сматрао да је Београд одговарајућа тема за амбициозне фото-аматере и, слично као и његове клупске колеге, често га је и сам фотографисао. Међутим, највећи број његових фотографија насталих у Београду не приказује само град, колико уопштене представе у којима је главни мотив наглашено формалистичко решење. С друге стране, и они Павловићеви радови на којима је препознатљиво приказан београдски живот, попут фотографија *Трг Републике* (1960), *Теразије* (1960) и *Ноћу* (1965), такође су оптерећени композиционим формализмом типичним за аматерско-уметничку фотографију. Нпр. фотографије *Зима* (1959), *Снежни дан* (1961), *На тераси* (1961), *Велеград* (1976) у: Pavlović, Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović*, n. p.

⁵¹⁷ Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*, [5].

⁵¹⁸ Бранибор Дебељковић (1916-2003) рођен је у Приштини где је завршио основну школу и живео до 1929. године када се његова породица преселила у Београд. Дебељковићева мајка, Ангелина, била је из београдске породице чешког порекла, а отац Драгутин, фармацеут и власник апотека у Приштини и Београду, завршио је студије фармације у Женеви. Дебељковић је завршио гимназију у Београду 1935. године, а дипломирао је на фармацеутском смеру Филозофског факултета у Загребу 1939. године. У периоду до 1948. године радио је као фармацеут и као професор Средње медицинске школе у Београду. У оквиру Савезног одбора Савеза фото и кино-аматера Југославије 1948. године постављен је на место плаћеног референта, односно једног од уредника часописа *Фотографија* и од тада је његов професионални рад на различите начине био везан за фотографију. За време студија фармације у Загребу, током 1936. године, Дебељковић је постао члан Фото-клуба у том граду у оквиру кога је постао посвећени фото-аматер и први пут излагао 1938. године. По повратку у Србију, у Београду је био члан Фото-секције Српског планинарског друштва, а 1939. године, заједно са Војиславом Маринковићем, такође чланом Фото-клуба *Загреб*, Аркадијем Столипином, Звонимиром Јановићем и другима, основао је Клуб фотоаматера *Београд* 1939. године. У предратном периоду, као члан загребачког и београдског клуба, активно је излагао, добио две награде и објавио две фотографије у часописима. Постао је први кандидат-мајстор фотографије Савеза 1951. године у Србији, а 1954. године и други мајстор фотографије. У периоду од 1959. до 1998. године одржао је 16 самосталних изложби у Београду, Загребу, Приштини, Варшави, Гдањску, Прилепу,

жанровским, тематским и стилским одређењима, у великом броју Дебељковићевих фотографија из различитих периода може се назрети или јасно препознати лирски односно романтичарски поглед на искуство људи у граду и селу. Дебељковићев рад у почетку је настајао под посредним и непосредним утицајем салонског пикторијалистичког манира, али и фотографских пракси блиских новој објективности – приступа који су били популарни у оквиру загребачког Фото-клуба чији члан је био.⁵¹⁹ Његово, такође предратно, искуство планинарске фотографије, која је обично настајала као део тура и освајања планинских врхова, било је подједнако препознатљиво све време његове фото-аматерске каријере. Фотографисање атрактивних или необичних предела и истицање њихове формалне структуре имају значајно место у Дебељковићевом опусу, у оквиру кога је природа најчешће схваћена пре свега као прилика за прављење *уметничких фотографија*. Иако је главна карактеристика његовог рада било коришћење различитих приступа, утицаји и одједи предратних манира нове објективности и пикторијализма, као и искуства планинарске фотографије, остали су на различите начине присутни у његовом хуманистички интонираном раду.⁵²⁰

Наглашена разноликост Дебељковићевог фото-аматерског опуса може се објаснити његовим многобројним активностима везаним за фотографију, али она је пре свега показатељ његовог искреног аматеризма – жеље за испробавањем свих тема, мотива, стилова, поступака, материјала итд. Од првих пикторијалних пејзажа до експерименталних *вициграма* изложених

Монтреалу и граду Куопио у Финској. Био је добитник многих награда и признања као што су Златна плакета Скупштине града Београда (1973), Златна плакета *Народне технике Борис Кидрич* (1976), Награда за животно дело УЛУПУДС-а (1989), Награда *Тошо Дабац* (1975) и Награда НЦФ (1997). Био је један од чланова Савеза који су имали највећи међународни успех. Поред учествовања на многобројним групним изложбама, приредио је и неколико самосталних изложби у иностранству, а његове фотографије су објављиване и у иностраним часописима. Био је први фотограф који је примљен у Удружење ликовних уметника Србије 1954. године. Један је од иницијатора фотографске секције Удружења ликовних уметника примењених уметности, као и први предавач, касније редовни професор, првог предмета посвећеног фотографији на Академији за позориште, филм, радио и телевизију Универзитета у Београду (1970). Радио је и као шеф Фото-филмске службе Хигијенског завода и предузећа Југословенска железница у Београду. Поред свих других подухвата, био је један од првих истраживача историје фотографије у Србији и аутор прве историографије фотографије у Србији. Дебељковић је преминуо 2003. године у Монтреалу, а његов легат чува се као посебан фонд у Народној библиотеци у Београду. Велибор Прелић, *Фонд Бранибор Дебељковић (1916-2003)*, <https://nb.rs/posebne-zbirke/biblioteke-celine-i-legati/>, пр. 05. 2025. Мирослав Д. Дебељковић, *Присећања и записи*, Издање аутора, Београд, 2015, 7-53. Дебељковић и др. (ур.), *Петроспектива*, 140-155; Branibor Debeljković, *20 godina od osnivanja FK „Beograd”*, FKR, XIII, 2, 1960, 22; Dragica Vukadinović, *U punom zanosu: Branibor Debeljković u Srećnoj galeriji* [intervju], FKR, XXXVII, 7-8 1984, 7; Малић, *О мотиву и светлости*, 24-25. Видети поглавље *Фотоаматеризам у Србији до 1945. године*. В. Debeljković, *Potreba osnivanja instituta za naučnu fotografiju*, F, II, 1, 1949, 4-5; Branibor Debeljković, *Žiri i ocenjivanje slika*, FKR, XIII, 1, 1960, 1, 15. Branibor Debeljković, *O našim izložbama*, FKR, XXVI, 1, 1973, 5-6; Branibor Debeljković, *Umetnost pomoću fotografije (Izložba fotografije iz kolekcije dr Rolfa Krausa)*, FKR, XXXVII, 3, 1984, 32. В. Debeljković, *Nadrealistički predeli Kapadokije* [k], SF, Beograd, 1985, 39; Miodrag Jovanović, *Dva puta fotografije, Peternek, Debeljković*, FKR, XVIII, 9, 1965, 221; Branibor Debeljković, Tomislav Peternek, Aleksandar Đukanović (t), *Koncert od 100 fotografija, Snimljeno na koncertima Parada ritma i Gitarijada januara 1966* [k], Dom omladine, Beograd, 1966; Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*, n. p.; Anonim., *Fotografije Branibora Debeljkovića u „Foto prizmi”*, FKR, XV, 4, 1962, 22; Anonim., *I Debeljković nagrađen u Bergamu*, FKR, XVI, 3, 1963; RTS Образовно-научни програм, *Preci i potomci: Branibor Debeljković*, 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=N7tiDF8WTK8>; пр. 05. 2025.

⁵¹⁹ Видети: В. Debeljković, *Mladić*, 1939 [f] u: Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*, [11]; В. Debeljković, *Suša*, 1950 [f] u: Isto, [17]; Малић, *Појава социјалистичког реализма у српској фотографији, његово трајање и нестанак (1948-1956)*, 4.

⁵²⁰ Ови утицаји препознатљиви су у многим Дебељковићевим фотографијама, нпр: *Пред олују* (1939), *Црногорка* (1946), *Акт* (1947), *Херцеговски град* (1950), *Са планине Таре* (1950), *Катун под Јахорином* (1950), *На серпентинама* (1950), *Лапавица* (1951), *Предео из Метохије* (1954) и *Предео из Санџака* (1957); Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*, n. p. О пикторијализму као полазишту Дебељковићевог рада видети и: Драгица Вукадиновић, *Место у простору у: Дебељковић, Петроспектива*, 9; Dragica Vukadinović, *Na iskustvima piktoralizma: Branibor Debeljković*, RF, 5, jun 2001, 18-25.

почетком осамдесетих година, Дебелковић се бавио портретом, пејзажом, актом, експериментима, жанр-сценама и мртвом природом кроз фотографисање градског живота, али и кроз фото-репортажу, микрофотографију, етнографску, позоришну, путописну, планинарску, декоративну, рекламну и модну фотографију, уз повремено испробавање разних алтернативних техника углавном под утицајем субјективне фотографије. При томе, оваква наглашена слобода у избору мотива и приступа, донекле уобичајена у скоро свакој дуготрајној фото-аматерској каријери, не би била проблематична да ју је пратило бар донекле артикулисано и критички усмерено интересовање. Међутим, судећи према изборима фотографија направљеним за монографију из 1969. године и каталог ретроспективне изложбе из 2001. године, Дебелковић није имао потребу за прецизнијим дефинисањем сопствене ауторске позиције или није имао могућности да сопствени рад разматра из диференциране самокритичке позиције, због чега се део великог опуса који је сам сматрао репрезентативним данас чини вишеструко неуједначеним.⁵²¹

Пејзажи и портрети, уз фотографије градских сцена, били су доминантни жанрови у Дебелковићевом опусу. Његове фотографије предела углавном се не разликују од великог броја аматерско-уметничких фотографија других амбициозних фото-аматера. Иако најчешће нису настајале по наруџбини, ове фотографије често су имале пропагандно-туристичку функцију и коришћене су као илустрације у бројним издањима о различитим деловима Југославије.⁵²² Фотографисање амбијенталних и студијских портрета познатих и непознатих људи такође су били трајна Дебелковићева преокупација, и то од његове прве излагане фотографије *Младић* из 1938. године, настале под утицајем нове објективности, све до осамдесетих година.⁵²³ Још једна Дебелковићева преокупација била је фотографисање градских призора, углавном обичних, свакодневних ситуација, детаља архитектуре и ведута. Његове фотографије уличних сцена настале су у релативно широком дијапазону од фото-репортерске илустрације, преко духовитих секвенци и пикторијалних атмосферичних снимака до фотографија које сугеришу критички став и топографско интересовање.⁵²⁴ Женски акт био је један од најпопуларнијих жанрова у оквиру организованог фото-аматеризма у Југославији

⁵²¹ Дебелковић у вези са избором фотографија за своју ретроспективну изложбу из 2001. године наводи да су га сарадници на пројекту охрабрили да из избора искључи радове према којима је имао „извесне слабости”. Бранибор Дебелковић, [Увод] у: Дебелковић, Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебелковић: Ретроспектива*, 3. У тексту Драгољуба Тошића наведено је: „Избором фотографија Дебелковић се није определио за репрезентативне узорке него за презентацију проблематике којом се бавио”. Драгољуб Тошић, *Бранибор Дебелковић у српској фотографији*, у: Исто, 7. Избор фотографија представљен у Дебелковићевој првој монографији чини се доследнијим. Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*.

⁵²² Међу бројним члановима Савеза у Србији који су правили овакве пејзаже, поред Дебелковића, били су и Милош Павловић и Иво Етеровић, а били су и специјалност најистакнутијих фото-аматера из других република као што су Тошо Дабац и Милан Павић из Хрватске. Велики број оваквих публикација објављен је у оквиру Издавачког предузећа *Југославија*, *Туристичке штампе* и других издавачких кућа. Нпр. В. Debeljković, *Šumadija*, FG, I, 1, 1948, 8; В. Debeljković, *Sa Jahorine* [f], FG, I, 4-5, 1948, 59; Branibor Debeljković, *Katun pod Jahorinom* [f], FG, III, 1, 1950, K1; Branibor Debeljković, *Sombor* u: Bosnar, *Godišnjak 1955*, [51]; Branibor Debeljković, *Kalemegdan* [f], FR, X, 1, 1957, 18; Branibor Debeljković, *Statua u Bezistanu* [f], Foto-kino revina, XI, 3, 1958, 11; Branibor Debeljković, *Kanjon Drine* (1958), *Na livadi* (1962), *Skupljanje sena* (1962), u: Debeljković, Markuš, *Branibor Debeljković*, [13, 14, 21].

⁵²³ Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*, [11, 12, 34, 35, 37, 42-45]; Малић, *Појава социјалистичког реализма у српској фотографији, његово трајање и нестанак (1948-1956)*, 4; Бранибор Дебелковић, Милена Марјановић, Драгица Вукадиновић (т), *Лица* [к], КЦБ, Београд, 2019.

⁵²⁴ Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*; Дебелковић, Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебелковић: Ретроспектива 1936-2001*, 89, 90, 91, 92, 94, 128; Milorad Panić Surep (t), Branibor Debeljković, Ivo Eterović (ph.), *Beograd*, IP Jugoslavija, Beograd, 1967; Бранибор Дебелковић, Маша Милорадовић (т), *Бранибор Дебелковић: Београд – фотозаписи једног доба* [к], Продајна галерија, Београд, 2011; Душан Дебелковић (ур.), *Бранибор Дебелковић: У објективу* [к], ФСС, Установа културе *Пароброд*, Београд, 2022.

и Дебељковићеве фотографије нагих жена прате уобичајена, умерено сексистичка фото-аматерска решења.⁵²⁵ Слично томе, експерименти са неуобичајеним процесима и техникама, као што је фотограм, гутеограм и луминограм, резултирала су снимцима насталим углавном под утицајем *субјективне фотографије* и најчешће нису превазилазили очекивано и површно формалистичко истицање текстуре и композиције.⁵²⁶

У периоду од 1949. до 1951. године Дебељковић је објавио низ фотографија које су настале у складу са смерницама за увођење стила социјалистичког реализма. Поред осталих, фотографије *Нови стадион* (1949), *Ручак задругара* (1949), *Жетва* (1950) и *Висока пећ* (1950) примери су различитих приступа у примењивању овог усмерења.⁵²⁷ Он је тематику социјалистичког реализма примењивао на пикторијалне пејзаже (*Шумадија*, *Жетва*) и жанр-сцене (*Ручак задругара*), и дескриптивне снимке у којима се препознаје утицај нове објективности (*Нови стадион*, *Још једна висока пећ расте*, *Висока пећ*). Поред тога, спорадично је фотографисао сличне мотиве и дуго пошто су смернице за соцреалистичко представљање престале да буду актуелне у оквиру Савеза.⁵²⁸ Иако као један од уредника часописа *Фотографија* вероватно није могао да избегне писање програмских текстова о фото-аматерском соцреализму, Дебељковић није желео, или није морао, да се придржава смерница у вези са имплементацијом социјалистичког реализма у свом раду, већ је овај стил и тематику третирао попут својих других повремених интересовања.⁵²⁹ Поред тога, он је објавио мању групу фотографија које се могу разумети као својеврсни вид ублажене друштвене критике, односно као супротности величању револуционарног друштвеног уређења. У фотографијама амбивалентног значења *Суша* (1948), *Периферија* (1956), *Сваког дана* (1958), *Теле-кула* (1962), *Вечерње новости* (1963) и *Јелисејска поља* (1966) с једне стране се може назрети егзистенцијална нелагода, а с друге жеља аутора да направи аматерске уметничке фотографије, било да се поново ради о пикторијалној романтици или фото-репортажној знатижељи. Ове Дебељковићеве фотографије спадају у изразито мали број фото-аматерских радова насталих у оквиру тенденциозно аполитичне продукције Савеза у којима је, уз спекулисање, могуће назрети критички став.⁵³⁰

Личност и рад Дебељковића, као вероватно најистакнутијег фото-аматера у Србији и члана југословенског Савеза од његовог оснивања, нераздвојиво су везани за ову организацију. Као излагач и функционер он је био најактивнији током прва два периода у раду Савеза и његово запослење на Факултету драмских уметности и истраживање за изложбу *Стара српска фотографија* током прве половине седамдесетих година вероватно су у великој мери променили његов став према Савезу. Ипак, Дебељковић је остао доследан до краја и све време

⁵²⁵ Дебељковић, Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебељковић: Петроспектива 1936-2001*, 22, 45-48.

⁵²⁶ В. Debeljković, *Bele masline* [f], ВО, III, 11, 1958, 12; В. Debeljković, *Bareljef* [f], FKR, XIII, 5, 1960, 12; Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*, [55, 57, 59-61, 65-70]; Дебељковић, Тошић и др. *Бранибор Дебељковић, Петроспектива*, 56-58.

⁵²⁷ В. Debeljković, *Šumadija* [f], FG, I, 1, 1948, n. p.; [В. Debeljković], [Ručak zadrugara] [f], FG, II, 7-8, 1949, n. p.; В. Debeljković, *Novi stadion* [f], FG, II, 9-10, 1949, n. p.; В. Debeljković, *Žetva* [f], F, III, 7, 1950, 1.; В. Debeljković, *Još jedna visoka peć raste* [f], FG, III, 7, 1950, n. p.; В. Debeljković, *Visoka peć, 1950* [f], u: Debeljković, Markuš, *Branibor Debeljković*, [8].

⁵²⁸ В. Debeljković, *Hala* [f], FR, IX, 6, 1956, 9; В. Debeljković, *Monteri, 1957* [f] u: Debeljković, Markuš, *Branibor Debeljković*, [26], В. Debeljković, *Novi Arhimed, 1957* [f] u: Исто, [36]; Б. Дебељковић, *Минер са пруге Београд Бар, 1972* [ф], у: Дебељковић, Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебељковић: Петроспектива, 1936-2001*, 72; Б. Дебељковић, *Марсовци на делу, 1972* [ф], у: Исто, 75; Б. Дебељковић, *Барба Иве, 1975* [ф], у: Исто, 80.

⁵²⁹ В. Debeljković, *Pred III saveznu izložbu fotografije*, F, III, 5, 1950, 57-58.

⁵³⁰ Debeljković, Markuš, *Branibor Debeljković*, [17, 40, 42, 44, 62]; Дебељковић, Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебељковић: Петроспектива 1936-2001*, 71; Б. Дебељковић, *Рука, Париз, 1960* [ф] у: Исто, 94.

је истицао аматерски приступ као кључну одредницу свог рада.⁵³¹ Из овог разлога његов опус се може узети као парадигматичан за читаво поље организованог фото-аматеризма у Србији. За зада најобухватније издање о Дебељковићевом фото-аматерском раду објављено је 2001. године поводом велике изложбе *Ретроспектива: првих шездесет пет година 1936-2001* која је одржана у организацији Фото-кино клуба *Чачак* и Уметничке галерије *Надежда Петровић*. Више него претходно издање из 1969. године⁵³², ова публикација сведочи о Дебељковићевој недефинисаној ауторској позицији која се своди на приступе толико различите да овај каталог, без обзира на редослед који сугерише доследност, може да изгледа као каталог групне изложбе фотографа различитих интересовања и генерација.⁵³³ Донекле изненађујуће, овакав закључак потврђен је у чак два текста објављена овом приликом. Драгољуб Тошић закључује: „[...] Дебељковић нема изразите циклусе [...] но време је ипак [...] створило ауторске целине, а везивно ткиво међу његовим фотографијама је његова ауторска личност [...]”.⁵³⁴ Прва реченица студијског текста *Место у простору* Драгице Вукадиновић гласи: „Данас, након шест и по деценија од појављивања његове прве фотографије, дело Бранибора Дебељковића може на први поглед изгледати као разнородан скуп слика и на плану садржаја и на плану форме.” Ауторка даље објашњава како је Дебељковићево дело настајало у условима великих друштвених и уметничких промена због чега „није могло да сачува очигледну површинску конзистентност.”⁵³⁵ Слично томе, и Тошић као да спрема посетиоца изложбе за то да „већина Дебељковићевих фотографија данас изгледа класично”, односно као „стереотипи фотографске прошлости”.⁵³⁶ Он донекле наглашава да их треба разматрати у контексту времена у коме су настале, што се подразумева, али и проблематично упозорава читаоце да се подсети

⁵³¹ „И не љутим се кад ми неко [каже]: „Ма ти си само аматер!”. Јесам аматер, иако се данас искључиво бавим фотографијом, али ја сам у души аматер јер ја то [фотографију] волим.” RTS Образовно-научни програм, *Preci i potomci: Branibor Debeljković*, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=N7tiDF8WTK8>; пр. 05. 2025.

⁵³² Монографија објављена поводом Годишње награде Савеза 1969. године била је прво издање о његовом раду и укључивала је текст историчара уметности Зорана Маркуша и избор од 107 фотографија. Поред детаљне уметничке биографије и библиографије, овом приликом поново је објављено и пет кратких извода из дневне штампе и један говор са отварања самосталне изложбе. Маркуш у наглашено афирмативном тексту пише о свакој од шест целина, од којих је само прва хронолошки организована, док су остале тематски повезане. Он види Дебељковићев рад као синониман са „развојем фотографије у Србији” и закључује како „он већ данас представља заслужно име у историји наше новије уметности, која, у најскоријем времену, мора да отвори своје ново поглавље о фотографији”. Zoran Markuš, *Branibor Debeljković*, у: Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*, [7]. У вези са Дебељковићевом тужбом због овог издања видети: Малић, *Летонис српске фотографије, 1839-2008*, 107.

⁵³³ Дебељковић, Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*. Иако је овај каталог много већег обима, због избора фотографија, опреме и квалитета штампе монографија из 1969. године остаје сврсисходније издање. У каталогу су објављена четири текста које су написали директорка Уметничке галерије *Надежда Петровић* Милица Петронијевић, историчарка уметности Драгица Вукадиновић и мајстори фотографије Драгољуб Тошић и Милинко Стефановић. Избор од 144 фотографије из периода од 1937. до 1986. године углавном је тематски и жанровски организован. Дебељковић је био аутор избора фотографија, као и пет додатних текстуалних прилога у каталогу и у том смислу ово издање може се сматрати дефинитивним прегледом његове каријере. Уз изостанак неких радова, избор је углавном проширен преглед радова из прве монографије са додатком фотографија из седамдесетих и осамдесетих година.

⁵³⁴ Цео пасус: „Дебељковић је експериментатор коме је увек најдража његова најновија фотографија, и то нова не само по томе што је на њој нови мотив, него и по томе што је нешто ново у фотографском изразу, приступу или поступку. Ради тога Дебељковић нема изразите циклусе, целине које аутори свесно формирају бавећи се одређено време истом проблематиком. Дебељковић ради према инспирацији, „како му дође” и снима шта му се свиђа и како му одговара, но време је ипак и код Дебељковића створило ауторске целине, а везивно ткиво међу његовим фотографијама је његова ауторска личност, његов интелектуални и емотивни контакт са мотивом снимања и понирање у дубину третираних садржаја”.⁵³⁴ Драгољуб Тошић, *Бранибор Дебељковић у српској фотографији*, у: Дебељковић, Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*, 7.

⁵³⁵ Драгица Вукадиновић, *Место у простору*, у: Исто, 9. Иако Вукадиновић у овој реченици даје назнаку да Дебељковићев опус само изгледа као да се састоји од неповезаних фотографија, ауторка касније у тексту не даје аргументацију за супротно становиште. Исто, 9-12.

⁵³⁶ Тошић, *Бранибор Дебељковић у српској фотографији*, у: Исто, 7.

вредносних критеријума и модерности Дебељковићевих фотографија у односу на време када су настале. Међутим, ова аргументација Тошића и Вукадиновић није изнета као делотворно објашњење већ као апологетска релативизација историјских и личних околности у оквиру којих је настао за изложбу изабрани Дебељковићев опус.⁵³⁷

У историзацији и разматрању Дебељковићевог опуса, Вукадиновић и Тошић праве уобичајену категоричку грешку историографије фотографије у Србији и материјалу који је настао у оквиру организованог фото-аматеризма приступају као да је настао у контексту уметности. Иако се подразумева да су специфичне околности Дебељковићеве, као и сваке друге, аматерско-уметничке делатности, у периоду од 50 година, сасвим сигурно допринеле тематској и свакој другој разуђености његовог опуса, намеће се елементарно питање доследности његовог рада разматраног у целини, односно нивоа ретроспективног избора. Супротно очекивањима која су Вукадиновић и Тошић можда имали, некохерентност Дебељковићевог опуса није знак његове специфичности, него управо супротно, типичне аматерске природе његовог дуготрајног и обимног подухвата, која је додатно потцртана немогућношћу профилисања критичког става у избору најзначајнијих достигнућа. И други објављени опуси најистакнутијих фото-аматера подједнако су неконзистентни, али не због друштвеног и уметничког контекста или тематске и жанровске свеобухватности, већ због одсуства критичке диференцијације.⁵³⁸

Дебељковићев фотографски подухват, а посебно његов део који је представљен на његовој ретроспективној изложби, изгледа диспаратно и неповезано како због недостатка јединствене ауторске позиције у смислу стилског и концепцијског оквира, тако и због наглашено широког дијапазона особина појединачних радова. Изабране фотографије иду од лошег укуса, невеште илустрације и испробавања технике (*У купатилу, Љупко лице, Тврђава, Палата Београђанка, Газела, 3 фотограма и 3 растерограма*), преко неинвентивних и прозаичних снимака (*Акт у карсту, Жена, Калемегданска тераса, У једној улици Котора, После летњег пљуска, Пеџачи, ТВ торањ на Авали*) до изузетних, граничних примера организованог фото-аматеризма у Србији (*Последња, Београд ноћу кроз излоге*, пејзажи са Пага и из Кападокије).⁵³⁹ У том смислу, овај ретроспективни избор фотографија, у оквиру кога готово сигурно нису истакнути сви најинтригантнији сегменти Дебељковићевог опуса, показатељ је есенцијалне аматерско-уметничке природе његовог подухвата. Без обзира на то што је Дебељковић постао плаћени професионалац у оквиру Савеза 1948. године, његов аматерски ентузијазам остао је до краја његове каријере главно полазиште његовог рада. Разноликост његовог опуса није резултат немара или тематске неодређености, већ је последица његове аматерске неоптерећености која најчешће није уклопива са критичким истраживањем неопходним за сваки уметнички рад. Веома широки спектар његових фотографија садржи екстреме: Дебељковићеве најуспешније фотографије су међу најинтригантнијим у оквиру организованог фото-аматеризма у Југославији, али њихово присуство је готово невидљиво због неупоредиво бројнијих објављених радова који се утапају

⁵³⁷ У наставку својих текстова Тошић и Вукадиновић очекивано пишу о изванредним особинама Дебељковићевог опуса, без даљих критичких запажања у вези са њим.

⁵³⁸ Неки од других примера су објављени опуси Милоша Павловића, Миодрга Ђорђевића, Драгише Радуловића, Томислава Петернека, Гезе Ленерта и других истакнутих чланова Савеза. Pavlović, Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović; Đorđević, Harašić Miodrag Đorđević: Fotografije 1944-1984*; Peternek, Stanić (t), *Retrospektivna izložba fotografije*; Ленерт, *Трагови у песку, фотографије*; Драгиша Радуловић, *Искрице духа, одсјаји душе: Фотографије Драгише Радуловића, ретроспектива 1959-2016*, УЛУС, Београд, 2016.

⁵³⁹ Дебељковић, Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*, 7, 44, 47, 50, 57, 91, 94, 101, 119, 120, 124, 126, 129, 130, 133.

у просек аматерске продукције. Његове фотографије су резултат посвећености и рада, али ниво и оквир у коме су реализоване остали су одређени његовом личном фасцинацијом и аматерском самодовољношћу.

Премда је Дебељковић највећи део свог опуса реализовао у форми појединачне фотографије, чини се да су његови најзначајнији радови остварени као серије фотографија које су углавном реализоване у оквиру самосталних изложби. Изложбе одржане током осамдесетих година, *Ја и не-ја у ЛСД 25 трипу* (1984) и *Надреалистички предели Кападокије* (1985), као и серије фотографија *Месечеви пејзажи острва Пага* (1978-1985) и *Београд кроз излоге* спадају не само у ред најуспешнијих Дебељковићевих подухвата већ и у најзначајнија достигнућа остварена у оквиру Савеза у Србији и Југославији. Све четири групе припадају малом броју Дебељковићевих дугорочних пројеката и доказ су за то да су његове фотографске способности биле најбоље актуелизоване у дефинисаном оквиру тематске и серијалне концепције. У односу на ове радове, донети његових многобројних излаганих, објављиваних и награђиваних појединачних фотографија, као и највећи део продукције других истакнутих чланова Савеза, остају у оквиру уобичајених ограничења аматерске уметничке фотографије чији смисао и значење пре свега остају везани за формалну естетизацију и испробавање.⁵⁴⁰

Једна од ретких неуобичајених појединачних Дебељковићевих фотографија вероватно је први пут изложена у оквиру *Прве међународне изложбе фотографске уметности у Београду 1952. године под називом Лош дан*.⁵⁴¹ У првом плану сцене је мали фијакер, представљен бочно са задње стране, а у позадини, у измаглици, препознају се паркирани аутомобили, зграда која подсећа на централни део београдске Железничке станице и празан простор трга испред ње. На средини кадра види се, мало померен улево, усправљени троугао кочијашког корбача чији вертикални положај уноси контрастну динамику и скоро апстрактну оштрину у ову иначе тонски ублажену и сведену сцену. У доњем десном углу фотографије види се фрагмент дрвеног точка и блатобран другог, вероватно сличног, фијакера. Цела површина приказане сцене прекривена је танким слојем снега који је падао и у време фотографисања. Прљавобели тон хомогеног неба готово је исти као и тон светлосивог снега на плочнику, а фијакери и мала прилика централно позиционираног коња једини се валерски издвајају тамним тоном. Фотографија је направљена у пикторијалистичком маниру и, да се не виде обрине паркираних аутомобила из тридесетих година могла, би да показује сцену с краја XIX века.⁵⁴² Међутим, без обзира на наизглед анахрону иконографију, формална артикулација Дебељковићеве фотографије смешта је у оквир каснијих модернистичких истраживања. Слично томе, на фотографији Роберта Раушенберга (Robert Rauschenberg) *Untitled (Interior of*

⁵⁴⁰ На једној од последњих изложби, Дебељковић је објединио пејзаже са Пага и из Кападокије у једном од простора Културног центра у Монтреалу 1998. године. Malić, *Debeljković izlagao u Montreалу*, http://users.beotel.net/~fotogram/stranice/branibor_debeljkovic.htm, pr. 05. 2025.

⁵⁴¹ Фотографија је објављивана под различитим називима, поред осталог: В. Debeljković, *Loš dan* [latinica] [f] у: Дебељковић, Маринковић, Павловић и др. (ур.), *I међународна изложба фотографске уметности, 1-31 мај, Београд*, [71]; В. Debeljković, *Poslednja* [f] у: Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*, [16]; Б. Дебељковић, *Последњи мохиканци* [Последњи фијакери пред излазом Железничке станице у Београду, 1952] [ф] у: Дебељковић, Петронијевић (ур.) и др., *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2003*, 91. На изложби Дебељковићевих фотографија *У објективу*, изложена је фотографија *Фијакери* на којој је, готово сигурно, приказана иста сцена, али из другог угла. Овај снимак не садржи ни део формалне елеганције и значењске интриге прве фотографије. Д. Дебељковић (ур.), *Бранибор Дебељковић: У објективу*, 27. Видети илустрацију Сл. XXIV.

⁵⁴² Фотографија директно кореспондира са једном од најпознатијих, иако нетипичних, пикторијалних фотографија Алфреда Штиглица (Alfred Stieglitz) *Winter, Fifth Avenue, 1893* на којој је такође представљен фијакер у снегу за време мећаве у Њујорку. Alfred Stieglitz, *Winter, Fifth Avenue, 1893* [ph], in: Sarah Greenough, Juan Hamilton, *Alfred Stieglitz: Photographs & Writings*, National Gallery of Art, Washington, Callaway, New York, 1983, 55.

an Old Carriage), насталој години дана пре Дебељковићеве, у оквиру истог квадратног формата, представљена је унутрашњост мале кочије из XIX века која је вероватно и даље била у употреби средином XX века.⁵⁴³ Међутим, док Раушенбергова фотографија симетричном директношћу и усмеравањем пажње на старомодни изглед мотива евоцира време и фотографску праксу XIX века, Дебељковићева изгледа као да је настала током предратних тридесетих година. Међутим, уместо романтичарске теме, овом фотографијом доминира дисбалансиран распоред елемената постигнут необичном тачком гледишта којом је главни мотив фијакера позициониран у леви део кадра, док се фрагмент суседног кубистички наставља на његов задњи део. Позиција и изглед усправљеног корбача, који фигурира као централни део мотива, у потпуности прекида хармонични баланс елемената и неочекивано кореспондира са заобљеним благоданима кочија и малим ушима коња чија глава је позиционирана у центру квадратног кадра. Формална динамика уноси немир у смирену градску сцену на којој је једини покрет сугерисан размрљаним трагом пахуљица које падају. Овакво, за праксу аматерско-уметничке фотографије, крајње неуобичајено сучељавање формалних, односно мотивских елемената, може да се разуме као симболички говор о радикалним друштвено-политичким приликама, недавно прошлом трауматичном времену и неизвесној будућности младог југословенског друштва у оквиру кога се још увек користе запрежна кола, али и корбачи. Овакво читање значења ове фотографије у великој мери се разликује од њене могуће рецепције у доба објављивања, када је, готово сигурно, била препозната као још једна од успешних Дебељковићевих *уметничких фотографија*. Међутим, ако се у обзир узму околности његове приватне историје која укључује припадност предратном грађанском сталежу и ратно искуство у Београду, она делује као суптилна алегорија друштвено-политичких околности послератне Југославије.⁵⁴⁴

Дебељковић у каталогу своје ретроспективне изложбе не спомиње три фотографије из серије *Београд ноћу кроз његове излоге* које су биле представљене овом приликом и о њима нема података ни у другим наведеним текстовима о његовом раду.⁵⁴⁵ Ове наизглед међусобно сличне фотографије настале током педесетих и шездесетих година биле су резултат ноћног фотографисања осветљених унутрашњих простора продавница, ресторана и занатских радњи у Београду. Оне представљају спој два Дебељковићева трајна интересовања – фотографисање живота у граду, посебно Београду, и повремене фото-репортажне пројекте.⁵⁴⁶ Међутим, у овим фотографијама он је успео да превазиђе уобичајену атракцију илустративности фото-репортерских похода, али и дословно схваћено фотографисање Београда које је неговано на годишњим изложбама Фото-клуба *Београд*. Ове непретенциозне фотографије необичног изгледа вероватно су настале под утицајем бројних фотографија из кафеа и бистроа које су правили француски фотографи попут Изија, Вилија Ронија и Робера Дуаноа. Међутим,

⁵⁴³ Robert Rauschenberg, *Untitled (Interior of an Old Carriage)*, 1949 [ph] in: Susan Davidson, David White (eds.), *Robert Rauschenberg: Photographs 1949-1962*, TH, London, 2011, 45. Стицајем околности, ова фотографија била је прво Раушенбергово уметничко дело откупљено за колекцију музеја. Исто, 17.

⁵⁴⁴ Видети: М. Дебељковић, *Присећања и записи*, 7-53. Дебељковићева фотографија *Суша* такође садржи имплицитну критику, али се по формалном решењу и значењском потенцијалу не разликује од његових других *уметничких фотографија*. Branibor Debeljković, *Suša*, 1950 [f] u: Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*, [17]. Видети и: Branibor Debeljković, *Maršal Tito u poseti I međunarodne izložbe fotografske umetnosti* [f], FG, V, 2, 1952, K1.

⁵⁴⁵ У каталогу изложбе *Теме и функције фотографије* је наведена једна фотографија под називом *Кроз прозоре кафана, 1965*. Denegri (ur.), *Teme i funkcije medija fotografije*, 67. Видети илустрације Сл. XXV и XXVII.

⁵⁴⁶ Неке од објављених фото-репортажа су: *Село на граници* (1954), *Концерт од 100 фотографија*, *Гитарчијада* (1965) и *Пријатељско убеђивање* (1968); В. Debeljković, *Selo na granici*, FKR, VIII, 1-2, 1954, 11-13; В. Debeljković, *Butik za mlade* [f], FKR, XXXII, 3, 1979, 22-23; Debeljković, Markuš, *Branibor Debeljković*, [59-61, 62-63].

Дебељковиће фотографије нису ни сентиментални прикази, ни критички усмерени погледи, и оне приказују неатрактивне затечене сцене и заустављену комуникацију на начин који их приближава неутралном погледу фотографије у документарном стилу, али и надреалистичкој фасцинацији градом која је посебно препознатљива у Брасајевој (Brassaï) књизи *Paris de Nuit*.⁵⁴⁷ Нетипично за аматерску уметничку фотографију, у овим снимцима уместо естетизације постоји амбивалентност донекле воајерског погледа због кога су представљени унутрашњи простори и њихови актери истовремено пасивни објекти и активни учесници на сцени. Ова серија не уклапа се ни у друге Дебељковићеве фотографије уличних сцена, детаља архитектуре и ведута Београда, које су често, али не увек, садржајни предложак за композиције *уметничких фотографија*.⁵⁴⁸

Изложба *Ја и не-ја у ЛСД-25 трипу* одржана је 1984. године у Срећној галерији Студентског културног центра у Београду и на њој је представљено 30 црно-белих и бојених Дебељковићевих аутопортрета. Само једна од фотографија представљала је аутора на уобичајен начин, док су све остале настале манипулацијом због којег су изгледале као слике у искривљеном огледалу.⁵⁴⁹ Иако је Дебељковић у предговору каталога навео да га је инспирисала извесна књига о употреби дрога, њему је ова експериментална техника била позната од прве половине шездесетих година, док ел-ес-ди, који је наведен у наслову изложбе, није користио за време прављења радова. Ова необична околност говори о Дебељковићевој отворености и спремности да, после 40 година рада, закорачи изван оквира конзервативне средине Савеза. У том смислу, ове фотографије представљају јединствени изузетак у односу на остатак Дебељковићевог опуса, али и својеврсну трансгресију у односу на конгломерат међусобно сличних портретних и аутопортретних аматерско-уметничких фотографија насталих у оквиру Савеза. Поред духовите досетке и испробавања необичне технике, можемо рећи да је ова изложба имала и својеврсни психотерапеутски тон за Дебељковића који је могао да се: „вођен поривом психичког мазохизма, загледа у најскривеније кутове свог импулсивног карактера”.⁵⁵⁰ Ова изложба вероватно је била први контакт Дебељковића са београдским Студентским културним центром и означила је почетак дугогодишње сарадње са

⁵⁴⁷ Видети нпр.: Ian Walker, *Brassaï: Paris night and day*, in: I. Walker, *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester University Press, Manchester, 2002, 144-167.

⁵⁴⁸ Дебељковићеве фотографије Београда укључују широк опсег формалних решења. Фотографије које је сам изабрао за објављивање и излагање углавном су формалистичке *уметничке фотографије*. Насупрот њих су интригантне фотографије наизглед направљене без уметничких аспирација од којих су неке изабране за Дебељковићеву постхумну изложбу *Београд – фотозаписи једног доба*. Неки од посебно примера прве групе су фотографије *Тврђава* (1961), *Газела* (1978) и *Палата Београђанка* (1979/1980) чија техницистичка решења не могу да сакрију низак естетски ниво испразног формализма. Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*, 118, 124, 126. У другу групу улазе фотографије из педесетих и шездесетих година: *Старо двориште на Новом Београду* [ф], у: Дебељковић, Милорадовић (т), *Бранибор Дебељковић: Београд – фотозаписи једног доба*, 5; *Поглед на Бранков мост и Нови Београд* [ф], у: Исто, 6; *Двориште куће рабина Алкалаја у Господар-Јовановој улици* [ф], у: Исто, 12. У вези са серијом Београд кроз његове излоге видети: Исто, 24-25, као и Душан Дебељковић (ур.), *Бранибор Дебељковић: У објективу*, 66, 67.

⁵⁴⁹ Дебељковић је ову врсту манипулације назвао вициграмом у част америчког фотографа Виџија (Weegee) који је касних четрдесетих година користио неколико начина како би манипулисао изгледом портрета политичара и других познатих личности. Дебељковић је освојио награду од 25 долара 1963. године на конкурс у Сједињеним Државама и том приликом објављене су и четири његове фотографије у часопису *Popular Photography*. Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*, 143. Аутопортретна Дебељковићева фотографија објављена у монографији *Бранибор Дебељковић* направљена је сличном методом. В. Debeljković, *Autoportret* [f], Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*, 91.

⁵⁵⁰ Можемо да претпоставимо да је аутор, чији специфични темперамент је често спомињан, представио различите аспекте свог лика вероватно из потребе да сагледа себе као динамичну психолошку структуру. Dragisa Vukadinović, *U punom zanosu, Branibor Debeljković u Srećnoj galeriji*, FKR, XXXVII, 7-8, 1984, 6.

историчарком уметности Драгицом Вукадиновић.⁵⁵¹

Дебељковић је за ретроспективну изложбу изабрао и девет фотографија из серије *Месечеви предели острва Пага*, али у каталогу изложбе спомиње овај рад само у вези са хронолошким оквиром и наводи како је 1981. године боравио на Пагу и фотографисао тамо четврту годину за редом.⁵⁵² Судаћи према овим изабраним фотографијама, пашки пејзажи направљени су у другачијем маниру од његових других фотографија предела које је снимао у Југославији, најчешће у Србији. Уместо уобичајених планинарских и туристичко-пропагандних снимака, атрактивних предела или атмосферичних и пасторалних композиционих егзибиција, Дебељковић је на Пагу направио непретенциозне фотографије које подсећају на оне представљене на утицајној изложби *New Topographics* у Рочестеру 1976. године.⁵⁵³ Иако се и овде донекле уочава формалистичко наглашавање хоризонтала, вертикала и дијагонала, њихова доминација је неутрализована и сведена на једноставан и чист израз. Овај рад је својеврсна претходница фотографијама које ће Дебељковић 1985. године почети да снима у Турској, али остаје специфично везан за југословенски културни простор. Слично као и у Кападокији, егзотични изглед овог острва крије сложене археолошке слојеве културне историје различитих народа, а током првих година Другог светског рата на њему су отворена два озлоглашена концентрациона логора Независне Државе Хрватске. Док историјске одреднице овог места остају невидљиве на Дебељковићевим пејзажима, они откривају трагове специфичне култивације у виду камених ограда и путева, а њихова формална решења на неочекиван начин кореспондирају са географијом овог необичног места.

Изложба *Надреалистички предели Кападокије* отворена је 1985. године у Салону фотографије Фото-савеза Југославије, поводом педесет година Дебељковићевог рада.⁵⁵⁴ Радови представљени на изложби припадају историјској категорији модернистичке пејзажне фотографије, уз цитате аутора као што су Ансел Адамс (Ansel Adams), Едвард Вестон (Edward Weston), али и Фредерик Сомер (Frederick Sommer). У овом раду могуће је препознати и елементе планинарске фотографије коју је Дебељковић неговао од почетка своје каријере, али, за разлику од бројних појединачних фотографија пасторалних и питореских предела, чија стереотипна визуелна решења припадају непрегледном пољу аматерске продукције, егзотични мотиви ових радова у потпуности диктирају форму фотографија. Захваљујући овој околности атрактивни предели нису стављени у контекст естетизоване композиције, већ су пажљивим кадрирањем и осветљењем наглашени њихови бизарни облици. На многим фотографијама

⁵⁵¹ Видети: 23. 03. 1990.: *Branibor Debeljković, Primeri piktorijalizma, izložba fotografija, koncepcija izložbe Dragica Vukadinović*, <https://www.arhivaskc.org.rs/rs-yu/sre%C4%87na-galerija-2/249-1990.html>, pr. 05. 2025. Dragica Vukadinović, *Na iskustvima piktorijalizma: Branibor Debeljković*, RF, 5, 2001, 18-25; Драгица Вукадиновић, *Европа као болест* у: Бранибор Дебељковић, *Лица* [к], КЦБ, Београд, 2019, 3-5.

⁵⁵² У каталогу изложбе 3. тријенале југословенске фотографије одржане прво у Ајдовшчини 1981. године, репродуковане су четири фотографије које се, уз још три, појављују и у оквиру ретроспективне изложбе. Branibor Debeljković, *Iz ciklusa Otok Pag*, u: Stane Bernik (t), *3. triennale jugoslovanske fotografije*, Pilonova galerija, Ajdovščina, 1981, [18]. Поред тога, у одредници за 1982. годину у Аутобиографској хронологији Дебељковић наводи како је у оквиру изложбе УЛУПУДС-а у Југословенском информативном центру у Њујорку изложио радове из ове серије. Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*, 146. С обзиром да су фотографије изабране за ретроспективну изложбу направљене у периоду од 1981. до 1985. године, можемо да закључимо да је он сигурно фотографисао на Пагу у периоду од 1978. до 1985. године. Видети илустрације Сл. XXVIII-XXIX.

⁵⁵³ Alison Nordström, Britt Salvesen (eds.), *New Topographics*, Steidl, Göttingen, 2010.

⁵⁵⁴ Branibor Debeljković, *Nadrealistički predeli Kapadokije* [к], SF, Beograd, 1985. У каталогу је репродуковано 40 фотографија са ауторовим кратким уводом у коме се таксативно наводи само неколико географских чињеница везаних за изглед фотографисаног локалитета у централној Турској. Наслов, уводни текст и фотографије у каталогу доследно кореспондирају у смислу једноставности која у први план ставља необичан изглед, али, посредно, и културу овог локалитета.

видљиве су минијатурне људске прилике чије присуство, поред референтног оквира релативне величине, сугерише и богату културну историју овог егзотичног места које је насељено од бронзаног доба. Ова серија превазилази уобичајени туристички лов на визуелне атракције јер је захваљујући углавном доследном избору кадрова и фотографија постигнута делотворна и балансирана комбинација апстрактних елемената и њиховог распореда на фотографијама. Иако назив рада може да изгледа као колоквијално коришћење придева „надреалистички”, ова референца се чини оправданом како због необичних квалитета самих мотива, историје употребе фотографије у оквиру надреализма, тако и због иманентног надреализма саме фотографије.⁵⁵⁵ У овом смислу посебно је значајна динамика осветљења односно избора осунчаних и осенчених делова предела којом Дебељковић постиже додатни ниво наглашавања и апстраховања ових предела.

Може се рећи да су Дебељковићева позиција и активност током више од пола века представљале оличење организованог фото-аматеризма у Србији. Чини се да је он имао успеха у свим разноликим подухватима у које се упуштао – био је познавалац фотографског заната и технологије, са лакоћом је правио аматерске уметничке фотографије, био је успешан уредник фотографског часописа, први је фотограф за кога се може рећи да је формално стекао статус уметника, био је цењени члан многих фотографских организација и добитник бројних награда, био је први члан Савеза који је постао универзитетски професор фотографије и аутор је прве историзације фотографије у Србији. Дебељковићева достигнућа можда нису необична с обзиром на спој личних особина и друштвених околности, његово образовање, енергију и посвећеност. Међутим, ове особине нису биле довољне за превазилажење ограничења организованог фото-аматеризма и он је до краја своје каријере остао пасионирани уметник-аматер. Највећи део његовог објављеног опуса остаје парадигматски пример ограничених капацитета аматерске уметничке фотографије, али постоји и незанемарљив број изванредних примера његовог рада чији естетски и интелектуални ниво кореспондирају са његовим изузетним особинама.

3.3.3. Фото-аматерски хуманизам: Војислав Маринковић

За разлику од каријере Бранибора Дебељковића, са којом се по много чему подударно, фото-аматерски рад Војислава Маринковића био је у сенци његових захтевних професионалних задужења која нису имала везе са фотографијом.⁵⁵⁶ Због ових околности

⁵⁵⁵ За однос фотографије и надреализма видети: David Bate, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I. B. Tauris, London, 2003.

⁵⁵⁶ Војислав Маринковић: „[...] нисам фотографији приступао интензивно, нити сам имао времена за то. Све сам радио спонтано, импулсивно, је л' да, углавном кад ми наиђе жеља. Радио сам из љубави, а не систематично. Нисам био професионалац. Нисам динар зарадио од фотографије. То ми је давало потпуну слободу, а то је јако важно. [...] ја ћу остати чист фотограф-аматер, заљубљеник који је живео за фотографију али не и од ње”. Малић, *О Мотиву и светлости*, 144. Војислав Маринковић рођен је у Лесковцу 1911. године. Породица се из Куманова, где је Маринковићев отац од 1918. био председник суда, преселила у Београд 1927. године. После завршене београдске Трговачке академије 1931. године, Маринковић је уписао на Економски факултет у Београду 1936. године где је дипломирао 1942, а 1947. године је завршио и Високу школу спољне трговине такође у Београду. Радио је у Државној хипотекарној банци, Авала-филму, Министарству финансија и Министарству спољне трговине. Запослен на различитим радним местима која су подразумевала познавање језика и дипломатских вештина, имао је успешну каријеру економисте и често је боравио у иностранству, због чега је његов фото-аматерски опус јединим делом настао ван Југославије. Преминуо је у Београду 2004. године. Исто, 11-19, 177-180. Као и Дебељковић, Маринковић је био универзитетски образовани члан фотографске секције Српског планинарског друштва (1936), члан загребачког Фото-клуба (1938) и један од оснивача Клуба фото-аматера

његов опус је мањег обима, његове фотографије ретко су објављиване у часописима и учествовао је на мањем броју групних изложби. Иако је од оснивања Савеза био један од његових најистакнутијих функционера и организатора у Србији, и иако је од 1951. године редовно излагао на домаћим и међународним изложбама, његова прва самостална изложба организована је тек 1979. године и имала је ретроспективни карактер.⁵⁵⁷ Маринковићев сачувани опус, који је настао у периоду од 1946. до 1989. године, састоји се од фотографија снимљених на улицама Београда, али и Загреба, Париза, Венеције, Лондона, Њујорка, Каира и других места.⁵⁵⁸ Његов рад, слично као и Дебељковићев, али у још ужем смислу, припада пољу послератне хуманистички оријентисане фотографије која је доживела глобалну кулминацију са изложбом *Породица човека*. Иако ова изложба вероватно није имала пресудан утицај на Маринковића, она је значајна референца за његов рад због дефинитивног етаблирања позитивистички усмерене тзв. лајф фотографије која се састојала од хватања карактеристичних тренутака свакодневице обичних људи, најчешће на улици.⁵⁵⁹ Маринковић је оправдано сматрао да је рад француских фотографа Робера Доаноа, Изија, Едуара Бубе и Анрија Картје-Бресона имао највећи утицај на његов приступ фотографији.⁵⁶⁰ Поред тога, његове фотографије из педесетих година често подсећају и на сцене из неореалистичких филмова Виторија де Сике (Vittorio de Sica), Лукина Висконтија (Luchino Visconti) и Роберта Роселинија (Roberto Rossellini), како због донекле сличне иконографије, тако и због његовог емпатичног погледа на људе из радничке класе.⁵⁶¹ Можда због честих путовања у

Београд 1939. године. Исто, 21-33, 177. Као и Дебељковић и он је био иницијатор Друштва фото-аматера *Београд* (1947) и један од кључних актера у развоју послератног организованог фото-аматеризма. Радио је као организатор, уредник и функционер Савеза, учествовао у раду многих скупштина и савета, написао је велики број чланака, критика, приказа и реферата и представљао савезну и републичке фото-аматерске организације у земљи и иностранству. Маринковић је у часописима Савеза објавио десетине текстова, критика, осврта итд. Исто, 35-51, 177-179. Нпр.: Воја Маринковић, *Danska fotografija*, FG, V, 5, 1952, 1-2; Војислав Маринковић, *Duh iza kamere Miodraga Đorđevića*, FR, X, 5, 1957, 10-1. V. Marinković, *Grčka fotografija*, FKR, XI, 2, 1958, 18-9; Воја Маринковић, *Francuska fotografija*, FKR, XI, 3, 1958, 4-5; Воја Маринковић, *W. Eugen Smith*, FKR, XII, 2, 1959, 17; Воја Маринковић, *Dorothea Lange*, FKR, XII, 9, 1959, 17; V. Marinković, *Mladi predstavnici britanske fotografije*, FKR, XII, 10, 1959, 7; Војислав Маринковић, *Subjektivna fotografija*, FKR, XIII, 10, 1960, 9; Војислав Маринковић, *Richard Avedon*, FKR, XIV, 1, 1961, 9; Војислав Маринковић, *Poljska*, FKR, XIV, 2, 1961, 9; Војислав Маринковић, *Edward Steichen*, FKR, XIV, 9, 1961, 9; Војислав Маринковић, *Gordon Parks*, FKR, XIV, 12, 1961, 7; Војислав Маринковић, *Izložba mađarske fotografije 1965*. [k], Galerija ULUS, Beograd, 1965. Поред тога је, као и Дебељковић, уређивао часописе *Фотографија* и *Београдски објектив*, био мајстор фотографије, носилац највишег звања ЕФИАП и члан фотографске секције Удружења ликовних уметника примењених уметности. Војислав Маринковић, [Биографија], у: Војислав Маринковић, Мiodrag Јовановић (t), *Војислав Маринковић*, SF, Beograd, 1979, [6]. Слично Дебељковићу, и он је добитник многих награда, поред осталог две плакете Народне технике *Борис Кидрич*, Златне плакете Београда, Награде за животно дело УЛУПУДС-а, Награде *Тошо Дабац* и многих признања за изложене фотографије. Малић, *О мотиву и светлости*, 177-180.

⁵⁵⁷ Нпр. Бранибор Дебељковић је 1959. године отворио прву самосталну изложбу, а Маринковић 1979. године. Годишњу награду за фотографију Дебељковић је добио 1969, а Маринковић 1979. Такође, у *Годишњаку 1955.*, није објављена ниједна, а у *Алманаху југословенске фотографије*, објављена је само једна Маринковићева фотографија, за разлику од Дебељковићевих 4, односно 7 фотографија. Bosnag (ur.), *Godišnjak 1955*, FR, [VIII], [1-2], 1955; Gatalica (t), *Almanah jugoslovenske fotografije*, n. p.

⁵⁵⁸ Скоро све Маринковићеве фотографије настале до 1945. године нестале су током рата. Малић, *О мотиву и светлости*, 30-31. Војислав Маринковић: „Иначе, нисам фотографији приступао интензивно, нити сам имао времена за то. Све сам радио спонтано, импулсивно [...]. [...] ја ћу остати чист фотограф-аматер, заљубљеник који је живео за фотографију, али не и од ње.” Исто, 144, 188-190.

⁵⁵⁹ О утицају изложбе *Породица човека* на Маринковићев рад видети: Малић, *О Мотиву и светлости*, 61.

⁵⁶⁰ Исто, 94.

⁵⁶¹ Могући утицај неореалистичких филмова на рад истакнутих фото-аматера у Србији први пут је вероватно запазила историчарка уметности Гордана Харашић, а затим и Горан Малић. Gordana Harašić, *Umetničko delo Miodraga Đorđevića*, у: Đorđević, Harašić (t), *Miodrag Đorđević: Fotografije 1944-1984*, [10]. Малић, *Прилог разумевању уметничког дела Миодрага Ђорђевића*, у: Ловрић, Ристић, и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага*

иностранство, али и сигурности коју му је давала успешна каријера економисте у оквиру државних институција, Маринковић је посматрао сопствени аматерски рад у нешто ширем контексту него други амбициозни чланови Савеза. Дугогодишње писање критика и представљање иностраних аутора у часописима вероватно је допринело томе да Маринковић лакше одреди формални и стилски оквир свог рада.⁵⁶² Ипак, иако у односу на опусе других фото-аматера, у Маринковићевом раду постоји нешто дефинисанија формална и тематска конзистентност, његов опус је обележен знатним осцилацијама нивоа, што је уобичајена карактеристика уметничког аматеризма и велики број његових фотографија има низ техничких и формалних недоследности типичних за аматерску уметничку фотографију.⁵⁶³

У кратком тексту о Маринковићевом опусу, историчар уметности Миодраг Јовановић закључује: „у средишту његове уметничке пажње увек је живот“; током послератних година на његовим фотографијама „нашли су се [...] шпедитери на раскалањој улици, монтери бетонских колоса, стаклоресци и поливачи на послу, кафански доколичари и картароши, па циркуске шатре, дивље плаже [...]“.⁵⁶⁴ Јовановић са правом констатује Маринковићеву приврженост тзв. *лајф фотографији*, али не у смислу маниристичког и естетизованог заустављања сцена градских призора, већ у смислу донекле нејасног објашњења односа „исечка из природе и људског лика“ који су у Маринковићевом раду „кохерентни до нераздвојивости“.⁵⁶⁵ Слично Јовановићу, али са већим амбицијама и у већем обиму, Малић је у свом студијском тексту о Маринковићевом раду покушао да дефинише карактеристике његовог опуса.⁵⁶⁶ Он у тексту са обиљем референци, али без референтног апарата, одређује Маринковићев рад помоћу термина из историје француског филма и сматра да је он најбољи пример „поетског реализма“ у фотографији у Србији „новијег доба“ који је „прожет [...] духом носталгије, документарности и сведочанства“.⁵⁶⁷ Малић поред осталог закључује: „За разлику од многих других српских фотографа његове генерације, који су и даље доследно тежили естетизацији призора, он [Маринковић] се слободније односио према улози фотографије, прихватајући је као белешку једног простора и његовог типичног духа. Временом је уступио место једном документарном принципу па се понекад чини да је тај принцип и преовладао

Ђорђевића, 77. О неорелистичкој фотографији у Италији видети: Antonella Russo, Italian Neorealist Photography: Its Legacy and Aftermath, Routledge, London, 2022, 3-42.

⁵⁶² Војислав Маринковић: „Мене је у фотографији нарочито привлачила магија светлости, тамно-светло, контрасти који су се провлачили у дубоким сенкама и светлим деловима. Светлост јесте најважнија, али фотографије нису само то [...]“ Исто, 107.

⁵⁶³ Неки од примера за различите недоследности Маринковићевих фотографија су техничке природе попут подекспозиције или проблематичног осветљења, док су други формалне природе попут нефункционалне композиције или избора мотива. Малић, *О Мотиву и светлости*, 40, 49, 58, 94 и 145-176.

⁵⁶⁴ Marinković, Jovanović (t), *Vojislav Marinković*, [4]. Маринковић је 1979. године је био добитник Годишње награде Савеза и том приликом објављена је монографија о његовом раду. У овој публикацији је објављен уводни текст Миодрага Јовановића заједно са 69 Маринковићевих фотографија подељених у 6 целина, од којих су 4 географски одређене. Marinković, Jovanović (t), *Vojislav Marinković*. Због знатно квалитетније штампе касније објављена књига *О мотиву и светлости*, чини се меродавнијим сажетим прегледом Маринковићевог рада од његове монографије.

⁵⁶⁵ Исто, [5]. У монографији углавном су представљене градске сцене снимљене на улицама и у парковима, портрети, једна фото-монтажа, етнографски и туристички снимци и соцреалистички мотиви. Већина фотографија у овом издању садржи основну Маринковићеву фотографску фасцинацију – бележење различитих светлосних услова и ефеката.

⁵⁶⁶ Мемоарско издање *О мотиву и светлости: Разговори са Војиславом Маринковићем* које је Горан Малић објавио 2002. године састоји се од дугачког интервјуа који је током више година водио са Маринковићем. Поред предговора и интервјуа, у књизи постоји хронолошки преглед Маринковићевог рада, посебан део са 32 репродукције његових фотографија и поговор. Малић, *Одјеци света у делима Војислава Маринковића*, у: Малић, *О Мотиву и светлости*, 183-191.

⁵⁶⁷ Исто, 189, 190.

[...].”⁵⁶⁸ Међутим, иако се Малић, који је самоуки историчар фотографије чији систем вредности такође припада пољу организованог фото-аматеризма, у тексту покушава да историзује један од најпознатијих фото-аматерских опуса у Србији, он не успева да поентира шта је то што Маринковићев рад издваја из мноштва других сличних аматерско-уметничких фотографија.⁵⁶⁹ Као и у случају готово свих других историзација фото-аматеризма, главни проблем његовог историографског становишта је категоричке природе јер он покушава да сагледа Маринковићев рад као доследно направљен и значајан уметнички опус са препознатљивим карактеристикама, фазама, утицајима и ремек-делима. Међутим, Маринковићев опус је, пре свега, резултат аматерске посвећености, односно повременог рада, који није подразумевао уметничко искуство, истраживање и усавршавање. Ово је уједно и основни разлог за многобројне међусобне сличности фото-аматерских радова, али и за чињеницу што они готово увек подсећају на друге, успешније примере, чији ниво најчешће не достижу.⁵⁷⁰

Иако се већина Маринковићевих фотографија из различитих периода не истиче у маси уобичајених решења актуелних у оквиру организованог фото-аматеризма у Србији и Југославији, мањи број његових фотографија из педесетих година припада групи неуобичајених и интригантних остварења.⁵⁷¹ Маринковић је током ове деценије, неретко приликом путовања, фотографисао наизглед обичне, свакодневне сцене затечене на пијацама, пристаништима, у забаченим крајевима града, али и на централним трговима и улицама, и био концентрисан, много више него касније, на проналажење мотива и светлосних ситуација уз помоћ којих је успевао да направи питорескне снимке тренутних импресија свакодневице чији главни мотиви су готово увек били људи. Иако је један број сцена у мањој мери аранжирао пре фотографисања, стиче се утисак да је управо препознавање потенцијала затечене комбинације осветљења и распореда најчешће било не само његов мотив за фотографисање, већ и предуслов за успешна формална и значењска решења фотографија.⁵⁷² У том смислу, врста осветљења и светлосни ефекти, било да се ради о контрасветлу, бочном светлу, сенкама,

⁵⁶⁸ Исто, 189.

⁵⁶⁹ Иако овај текст без референтног апарата садржи низ корисних података, он такође обилује непрецизним тврдњама и сувишним, субјективним запажањима.

интервју са Маринковићем је драгоцен извор података у вези са многобројним детаљима у вези са његовим животом и радом, али и у вези са различитим епизодама предратног и послератног организованог фото-аматеризма у Србији и Југославији.

⁵⁷⁰ Нпр.: Werner Bischof, *Indochina* in: Steichen (ed.), *Family of Man* [c], 178; упоредити са: В. Маринковић, *Девојчица*, 1953 [ф], у: Малић, *О мотиву и светлости*, [154] и Б. Дебељковић, *Фата из Балканске улице*, Београд, 1964 [ф], у: Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебељковић: Петроспектива 1936-2001*, 50; André Kertész, *Jardin de Luxembourg, Paris, 1925* [p], in: Pierre Borhan, *André Kertész: His Life and Work*, Bullfinch, Boston, 2000, 133; са В. Маринковић, *Столице, Париз, 1957* [ф], у: Малић, *О мотиву и светлости*, 94 и Б. Дебељковић, *Калемегданске столице*, Београд, 1949/1950 [ф], у: Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебељковић: Петроспектива 1936-2001*, 123. Такође: Willy Ronis, *Glazier, Ménilontant, Paris, 1948* [p], in: Jean-Claude Gautrand, *Willy Ronis*, Taschen, Cologne, 2005, 52 и V. Marinković, *Gornji grad, 1967* (45) [f], u: Marinković, Jovanović (t), *Vojislav Marinković*, [45]; Б. Дебељковић, *Свако јутро*, 1960 [ф], у: Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебељковић: Петроспектива 1936-2001*, 92; са Robert Doisneau, *La stricte intimité* [p], in: Jean-Claude Gautrand, *Robert Doisneau*, Taschen, Cologne, 2003, 60, итд. У изабраним примерима не ради се о дословном опонашању, већ о веома сличним мотивским и формалним решењима различитог интензитета.

⁵⁷¹ Од 67 фотографија у монографији, више од 40 настало је током педесетих година. Marinković, Jovanović (t), *Vojislav Marinković*.

⁵⁷² Маринковић сматра да су фотографије *У сеоској кафани* и *Муфташи* режиране, међутим, ове фотографије не представљају нову реалност, већ се ради о донекле измењеним затеченим ситуацијама. Малић, *О мотиву и светлости*, 58. Према теоретичару Жан-Мари Шеферу (Jean-Marie Schaeffer), фикционалност се постиже само стварањем нове као да реалности, што подразумева све детаље инсценације и фабрикацију нове визуелне реалности, која превазилази аранжирање сцене. Видети: Žan-Mari Šefer, *Zašto fikcija?*, Svetovi, Novi Sad, 2001, 290-301.

одсјајима, контурама, измаглици, пари или атмосферској перспективи – постају донекле отелотворени у Маринковићевом раду као видљиви формални елемент фотографисаних сцена. Иако су светлосна решења на Маринковићевим фотографијама најчешће била у функцији додатне естетизације, у неколико случајева, хуманистички интониране сцене које је Маринковић запазио и вешто фотографисао превазилазе оквири аматерско-уметничке фотографије.

Маринковићева фотографија *Трафалгар сквер* настала 1955. године у Лондону номинално представља сцену храњења голубова у контрасветлу.⁵⁷³ Цела фотографија је у тамним тоновима са неколико најтамнијих партија без детаља и веома светлим одсјајем недефинисаног облика у средњем десном делу. Плочник представљеног трга делимично је мокар, у позадини се види измаглица која посебно доминира на горњем левом крају кадра, док су прилике у првом плану у скоро потпуној сенци, као и део велике фонтане и остатак недефинисане позадине. Представа два преклопљена голуба у лету, чији су бизарни обриси заустављени наспрам одсјаја на мокрој површини, кореспондира са испруженим дланом жене у првом плану и апстрактном формом скулптуре у фонтани, стубом у позадини и голубом у доњем десном углу. Иако назив упућује на супротно, радикалним формалним решењем ове фотографије у потпуности је избегнута конвенција путописног представљања познатих туристичких дестинација. Не само да је Трафалгар сквер тешко препознати, већ специфично осветљење чини све мотиве тешко препознатљивим. Међутим, за разлику од његових других сличних снимака, од којих су неки направљени исте године у Лондону, ова необична фотографија превазилази декоративну поједностављеност аматерске уметничке фотографије и ближа је амбивалентној случајности надреалистичке фото-монтаже. Без обзира на претпостављени контекст Маринковићеве лежерне туристичко-аматерске потраге за атрактивним мотивима, светлосни ефекти и сасвим обична затечена сцена на овој фотографији делотворни су елементи онеобичавања и преображавања видљиве реалности у бизарну и донекле застрашујућу фотографску представу.

Фотографија, која је објављена под називом *Лапавица* исте 1955. године, представља прозаичну зимску сцену – теретна кола са два упрегнута коња на кривини пута чија је површина прекривена поледицом.⁵⁷⁴ Сцена је фотографисана из даљине и са висине због чега рудиментарна запрежна кола, која су у скоро потпуној сенци поподневног или јутарњег зимског сунца, заузимају мали централни сегмент кадра. Највећи део Маринковићеве фотографије приказује пут, пруге и околне површине, који су осветљењем претворени у готово апстрактне тонове, текстуре и облике. Са леве стране препознаје се прилика једног пешака, а на путу и поред њега, ситни у даљини, назире се аутомобил, друга натоварена запрежна кола и четири пролазника. Ова сцена, вероватно фотографисана у неком од индустријских делова

⁵⁷³ Фотографија је у монографији објављена у правоугаоном, исеченом формату под називом *Трафалгар сквер, Лондон, 1956*, међутим у књизи *О мотиву и светлости* објављена је у пуном квадратном формату и као година настанка наведена је 1955. Marinković, Jovanović (t), *Vojislav Marinković*, [23]; Малић, *О мотиву и светлости, разговори са Војиславом Маринковићем*, [160]. Маринковић је објавио 1960. године објавио кратку фоторепортажу *Викенд на Трафалгар скверу*, али без ове фотографије. Voja Marinković, *Vikend na Trafalgar skveru*, FKR, XIII, 5, 1960, 15. Видети илустрацију Сл. XXXII.

⁵⁷⁴ Vojislav Marinković, *Jugo* [kasnije *Lapavica*] [f], FR, VIII, 1-2, 1955, K1. Видети илустрацију Сл. XXXI. Ова Маринковићева фотографија тематски је донекле слична, али формално и стилски потпуно различита од Дебељковиће фотографије *Лош дан*. Међу другим Маринковићевим фотографијама објављеним у часописима су: Vojislav Marinković, *Grnčarija* [f], FG, VI, 3, 1953, 10; V. Marinković, *Periferska krčma* [f], FG, VI, 5, 1953, 33; Vojislav Marinković, *Marenda* [f], FR, VII, 9-10, 1954, 28; Voja Marinković, *Govorničko čoše u Hajdparku, isečci iz dnevnika* [f], FR, VIII, 9-10, 1955, 12-13; V. Marinković, *Karijatide* [f], FR, IX, 1, 1956, 8; V. Marinković, *Konstrukcija* [f], BO, II, 7, 1957, 13; V. Marinković, *Jesen* [f], BO, IV, 2, 1959, 4.

Београда, сведена је на низ дводимензионалних полуапстрактних шара захваљујући јаком контрастном светлу у коме су истакнуте текстуре површина са зацрњеном тачком главног мотива у средини. Богатство текстура на површини пута иде од филигранске финоће одсјаја на поледици до сиве површине прљавог и блатњавог снега. Контраст између светлих рефлекса и тамних сенки оштрог зимског сунца доприноси специфичном угођају отопљеног снега на путу због кога је Маринковић изабрао назив фотографије. Иако силуете људи и возила говоре о саобраћају који се одвија на овом месту, комбинација представљених мотива превазилази околности свакодневице и изгледа као симболична представа половичне југословенске модернизације прве половине педесетих година. Окружена празним пругама, стара запрежна кола крећу се по неочишћеном путу и хладном зимском дану. Иако је сасвим вероватно да је Маринковић у овој сцени видео пре свега формалну динамику светлосних и климатских околности, с обзиром на његово економско образовање и иностранство искуства, вероватно није сасвим превидео амбивалентну метафору о социјалистичком напретку.

Слично драматично осветљење Маринковић је искористио и за фотографију *Маренда* коју је снимео у варошици Метковић у Хрватској. На фотографији, која је објављена 1954. године, представљене су две жене док седе на дну уског степеништа у недефинисаном дворишном простору и доручкују.⁵⁷⁵ Младе жене, које на главама имају мараме, налазе се на јако осунчаној површини омеђеној правоугаоним обликом сенке на бетонском поду, док светлост пада под углом, али супротно од правца фото-апарата. На поду испред њих су две различите стаклене флаше и корпа за храну од пружа са великим комадом хлеба. Пажња жене удаљеније од фото-апарата, чије се лице види из профила, усмерена је на храну коју чисти малим ножем. Гардероба и поза оба модела као и место које су изабрале за маренду, говори о томе да се вероватно ради о радницама или продавачицама, а масивни зид зграде на који су наслоњене можда је део фабрике или продавнице. Фотографија је снимљена из удаљености која сугерише затечену сцену, али могуће је и да се ради о делимичној инсценирању. На самом врху степеница види се неоштри део ногу мушкарца који излази из кадра, а јако просветљени део на белој кошуљи удаљеније жене повезан је са сенком необичног облика на поду са доње леве стране. На фотографији постоји неколико детаља који додатно доприносе претварању ове обичне сцене у уверљиву филмичну представу продуктивно неодређеног значења. Иако чин обеда и окружење у великој мери сакривају отворену сугестију мушког погледа на две младе жене, она се назире у њиховој пози. За разлику од необичног површинског контраста фотографије *Ланавица*, у овој фотографији наглашена перспектива кључна је за позиционирање сцене у потенцијално фикционални оквир који почиње у доњем предњем плану а завршава се горњим крајем степеница. Иако је Маринковић био под утицајем француских фотографа као што су Вили Рони, Робер Дуано и Изи, чија специјалност су биле хуманистички усмерене представе уличних сцена попут ове, може се рећи да је он овде дошао до сопственог рукописа захваљујући карактеристично југословенском контексту и новом квалитету који је резултат амбиваленције затечености и режираности, односно осветљења и мотива. Значење ове фотографије остаје везано за необичну рудиментарност сцене коју представља, као и за једноставно и успешно трансформисање скромног свакодневног ритуала у динамичну импресионистичку композицију.

Поред издања *О мотиву и светлости*, Горан Малић приредио је још једну књигу мањег

⁵⁷⁵ Фотографија је први пут објављена 1954. године у часопису *Фоторевија*. Она је објављена и у Маринковићевој монографији, али је као година настанка ове фотографије погрешно наведена 1956. година. У књизи *О мотиву и светлости* наведена је 1955. година. Vojislav Marinković, *Marenda* [f], FR, VIII, 9-10, 1954, 28; Marinković, Jovanović (t), *Vojislav Marinković*, [33]; Малић, *О мотиву и светлости*, [162]. Видети илустрацију Сл. XXX.

обима о Маринковићевом раду, под називом *Војислав Маринковић, Венеција 1957*, у издању Културног центра Београда.⁵⁷⁶ Малићев предговор прати 50 изабраних фотографија од којих је само једна била раније излагана и објављена.⁵⁷⁷ Ово издање пружа могућност увида у Маринковићев рад у периоду његове највеће активности. Иако Малић примећује да Маринковић избегава опште познате венецијанске топосе и туристичке сцене и обраћа пажњу на обичне људе и њихове поступке, у књизи постоје и фотографије блиске уобичајеној атракцији путописних решења, али и интригантне сцене које делимично подсећају на кадрове из неореалистичких филмова.⁵⁷⁸ На фотографији означеној бројем 47 у књизи, која је изабрана за насловницу издања, представљен је уски део канала Сан Себастијан, са пет натоварених чамаца од којих ниједан није гондола.⁵⁷⁹ Са леве стране фотографије види се приземни део доминирајуће фасаде велике зграде са кружним приземним прозорима а у горњем десном углу, у измаглици атмосферске перспективе, препознатљив је горњи део кампанила Базилике Светог Марка. Фотографија обилује детаљима као што је веш који се суши изнад канала, пешачки мост у позадини, разнолики пртљак који чамци преносе и дотрајала фасада зграде са леве стране. Централни мотив је мушкарац који весла на обичном рибарском чамцу у пози гондолијера окружен димом мотора из чамца испред њега. Дим је визуелно везан за измаглицу у позадини кадра и, парадоксално, појачава статичност атмосфере. Иако на први поглед изгледа као типична туристичка импресија из Венеције, ова фотографија не остаје везана за очекивану атракцију и конвенције туристичког путописа и представља свакодневну, неулепшану рутину градског живота овог јединственог града. На овој умереној и алтернативној разгледничкој репрезентацији вешто је представљен врло карактеристичан тренутак градске свакодневице у којој се безбројни напорни и рудиментарни послови обављају упркос туризму и изванредном архитектонском окружењу.⁵⁸⁰

Слично као и поједине Боснарове фотографије, Скригинова књига, Павловићева серија о изградњи Сајма и Дебељковићеви серијални радови, изабрани Маринковићеви појединачни снимци припадају изразито малој групи фотографија објављених у оквиру организованог фото-аматеризма у Србији које на различите начине превазилазе ограничења аматерске

⁵⁷⁶ Фотографије у књизи су избор из нешто веће групе снимака која је настала у оквиру десетодневног Маринковићевог боравка у Венецији. Маринковић је предводио групну посету чланова Фото-клуба *Београд* венецијанском фото-клубу *Гондола*. Маринковић, Малић (ур.), *Венеција 1957.*, 5. Као и претходна, и ова књига је успешна реализација Малићевих напора у вези са промовисањем Маринковићевог рада као једног од најзначајних фото-аматерских опуса друге половине XX века у Србији. Поред ових издања, Малић је допринео приређивању Маринковићеве изложбе у Француском културном центру у Београду 1995. године и био је аутор чланка *Сенке меланхоличне светлости* у часопису *Рефото*. Војислав-Воја Маринковић, *Париске успомене (1951-1956)* [позивница], Национални центар за фотографију, Француски културни центар, Београд, 1995; Goran Malić, *Војислав Маринковић: Сенке меланхоличне светлости*, *Refoto*, 4, 2001, 10-15.

⁵⁷⁷ Једино је фотографија *Игра*, означена бројем 12 у књизи, претходно објављена. Marinković, Jovanović (t), *Vojislav Marinković*, [12].

⁵⁷⁸ У прву групу спадају фотографије под редним бројевима 17, 18, 21, 23, 24, 26, 41, 42 и 50, а у другу фотографије 2, 6, 13, 28, 29, 31, 34, 36, 37, 43, 45 итд. Маринковић, Малић (ур.), *Венеција, 1957*.

⁵⁷⁹ Ова фотографија, репродукована у другачијем изрезу, изабрана је за насловну страницу овог издања. Исто, 47.

⁵⁸⁰ У књизи *Венеција 1957*. објављена је још једна подједнако изузетна Маринковићева фотографија која представља простор дугачке аркаде у сенци и два пролазника од којих ближи фотоапарату носи празну картонску кутију. Маринковић, Малић (ур.), *Венеција 1957*, 11. Фотографија у књизи налази се наспрам вероватно јединог Маринковићевог претходно објављеног снимка из Венеције *Деција игра* [12] на којој је приказана иста сцена, али уместо пролазника представљена су деца која се играју. Док позе троје деце са ове фотографије делују намештено и неуверљиво, прилике два пролазника на првој фотографији очигледно су заустављене у пролазу. Бројни детаљи историјске архитектуре и празан простор простране аркаде изгледају као неочекивани монументални мизансцен прозаичног заустављеног покрета пролазника. Иако није пажљиво кадрирана, ова непретенциозна сцена делује уверљиво а њено значење остаје отворено, као и централни елемент ове композиције – празна картонска кутија, својеврсни венецијански *objet trouvé*.

уметничке фотографије. Решења њиховог изгледа и потенцијална значења блиска су најбољим примерима других пракси аутора и ауторки чије дело није било резултат повремене аматерске посвећености и ограниченог и конвенционалног разумевања естетских и интелектуалних капацитета фотографије као уметничке дисциплине.

3.3.4. Уметнички фото-аматеризам: Миодраг Ђорђевић

Од свих амбициозних чланова југословенског Савеза у Србији, у раду дипломираног лекара Миодрага Ђорђевића вероватно је направљен највећи номинални отклон од ограничења фото-аматеризма.⁵⁸¹ Поред вишеструког фотографског професионално-занатског ангажовања, Ђорђевић је био и иницијатор два значајна догађаја у вези са историјом фотографије у Србији – био је један од иницијатора изложбе *Анастас Јовановић, први српски фотограф* 1977. године у Галерији САНУ и био је главни уредник велике изложбе и пратећег издања *Фотографија код Срба 1839-1989* у организацији Галерије САНУ и Музеја савремене уметности 1991. године.⁵⁸² Поред тога што је постао професионалац у пољу медицинске и репродукционе фотографије, наставник и самоуки историчар фотографије, Ђорђевић је био један од најамбициознијих чланова Савеза, који је први у Србији приредио самосталну изложбу сопствених радова.⁵⁸³ Од свих истакнутих чланова Савеза, он је постигао највећи

⁵⁸¹ Рођен 1919. године у Ваљеву, после завршене гимназије у Неготину, Ђорђевић је уписао Медицински факултет у Београду где је дипломирао после рата. Слично другим фото-аматерима његове генерације, почео је да се бави фотографијом и планинарењем у младости. Прве фотографије направио је средином тридесетих година, а посвећени фото-аматер постао је током последњих ратних година које је провео у партизанима. Ђорђевић је током 1945. године упознао Бранибора Дебељковића који га је мотивисао да се учлани у Фото-клуб Београд 1950. године. Био је добитник великог броја награда, носилац звања мајстор фотографије и ЕФИАП и учествовао је у организацији и жирирању изложби. Ђорђевић је био један од професионално најактивнијих фотографа који су били чланови Савеза и био је ангажован на различитим великим пројектима попут изложбе *Уметност на тлу Југославије*. У периоду од 1963. до 1984. године био је професор предмета Фотографија у Школи за индустријско обликовање, а у периоду од 1972. до 1984. године био је шеф Центра за медицинску фотографију и филм Медицинског факултета у Београду. Био је члан УЛУПУДС-а, неколико пута председник фотографске секције и добитник неколико награда у оквиру овог удружења. Највећи део каријере провео је као слободни уметник посвећен приређивању сопствених изложби и фотографисању уметничких дела и споменика културе. Ђорђевић је аутор великог броја фотографија коришћених у репрезентативним и промотивним издањима и изложбама о југословенској и српској уметности у периоду од антике до распада Југославије. Сарађивао је са институцијама као што су Српска академија наука и уметности, Матица српска, Културни центар Београда и издавачким предузећима као што су *Југославија*, *Вук Караџић*, Југословенска ревија итд. Gordana Narašić, *Уметничко дело Миодрага Ђорђевића* у: Ђорђевић, Нарашић (т), *Миодраг Ђорђевић: Фотографије 1944-1984*, [8-9, 16]; Гордана Видаковић, *Друштвени ангажман Миодрага Ђорђевића у фотографским организацијама*, у: Ловрић, Ристић, Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића*, 38-39; Надежда Лола Савчић, *Миодраг Ђорђевић* и „Уметност на тлу Југославије од праисторије до данас”, у: Исто, 29-36; Јасна Марковић, *Сарадња Миодрага Ђорђевића са Музејом града Београда*, у: Исто, 43-46; Станислав Живковић, *Миодраг Ђорђевић – мајстор репродукције дела ликовних уметности*, у: Исто, 19-22; Малић, *Фотографија*, у: Маневић (ур.), *40 година УЛУПУДС-а 1953-1993*, 104. Нека од многобројних издања у чијој реализацији је Ђорђевић учествовао су: Мiodrag Ђорђевић и др. (ф), *Југославија: Spomenici revoluciji*, Svjetlost, Sarajevo, SUBNOR Југославије, Београд, 1968; Димитрије Богдановић, Војислав Ђурић и др. (ф), *Хиландар*, Југословенска ревија, ИП Вук Караџић, Београд, 1978; Љиљана Симић-Констатиновић, М. Ђорђевић (ф), *Историјски портрет у српском сликарству XIX века*, САНУ, Београд, 1972; Nikola Pantelić, М. Ђорђевић (ф), *Narodna umetnost Jugoslavije*, Jugoslovenska revija, Београд, 1988.

⁵⁸² Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*.

⁵⁸³ Прву изложбу Ђорђевић је приредио у Галерији Дома Железничко-транспортног предузећа, а другу у Клубу Месне заједнице Станко Враз у Београду 1952. године. Ђорђевићеве аматерско-уметничке фотографије уз овог периода углавном се не разликују од уобичајених конвенционалних формалних и жанровско-тематских решења других чланова и чланица Савеза. М. Ђорђевић, *Nosači* [ф], FG, IV, 5, 1951, 102; М. Ђорђевић, *Niz strminu* [ф], FG, IV, 6, 1951, 132; М. Ђорђевић, *Ridsko jezero*, 1952 у: Ђорђевић, Нарашић, *Миодраг Ђорђевић: Фотографије 1944-1984*,

успех као аматер-уметник са, почев од шездесетих година, великим бројем изложби у референтним институцијама и сарадњом са великим бројем стручњака и уметника. О његовим радовима писали су познати историчари и критичари уметности попут Лазара Трифуновића, Ота Бихаљи-Мерина, Павла Васића, Димитрија Башичевића Мангелоса, али и уметници и уметнице попут Ане Бешлић, Миће Поповића, Пеђе Милосављевића, Зорана Павловића и других.⁵⁸⁴ Ђорђевић је последњу самосталну изложбу одржао 1991. године и био је иницијатор и један од оснивача Националног центра за фотографију, организације основане годину дана касније у оквиру које је настављено са пропагирањем система вредности организованог фото-аматеризма, али са циљем изучавања и промовисања историјске и савремене фотографије.⁵⁸⁵

Он је средином педесетих година постао поборник субјективне фотографије и у оквиру своје треће изложбе одржане у Галерији Графички колектив 1957. године, Ђорђевић је покушао да превазиђе ограничења уобичајених решења аматерске уметничке фотографије уз помоћ осмишљене комбинације различитих приступа што је представљало својеврсни, иако ограничени, преседан у оквиру Савеза.⁵⁸⁶ Ова изложба била је почетак Ђорђевићевог истраживања различитих фотографских форми, делимично изван уобичајених решења уметничког аматеризма, које је трајало до краја његовог живота. Изложба *Природа-човек* коју је приредио у Музеју примењене уметности 1963. године била је тематски конципирана као уодношавање апстрактног и миметичког кроз фотографије различитих детаља издвојених из природе или претходно направљених фотографија.⁵⁸⁷ За разлику од ранијих фотографија направљених различитим техникама на овој изложби били су представљени углавном тонски балансирани и неманипулисани снимци детаља различитих површина и предмета. У рецензији изложбе Миодраг Јовановић закључује како од 50 изложених фотографија само десетак говоре

[15]; М. Ђорђевић, *Sa plaže (Portret) [Branka]*, FG, VI, 1, 1953, 29; М. Ђорђевић, *Konopi [f]*, FG, VI, 2, 1953, 28; Ђорђевић Милорад [sic], *Konopi [f]*, FG, VI, 6, 1953, 33; М. Ђорђевић, *Kroz Grčku [4f]*, FR, VIII, 9-10, 1955, 12-13; М. Ђорђевић, *Iz Bohinja na Triglav [f]*, FR, VIII, 9-10, 1955, 2; М. Ђорђевић, *Zimski rekvijem [f]*, FR, VIII, 7-8, 1955, 7; М. Ђорђевић, *Skela*, BO, I, 4, 1956, K1; М. Ђорђевић, *Opus 126*, BO, III, 12, 1958, 14. Миодраг Ђорђевић, *Биографија* у: Ђорђевић, Нарашић (t), *Миодраг Ђорђевић: Фотографије 1944-1984*, [18]. Видети и: Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2008*, 65.

⁵⁸⁴ *Važnija bibliografija* у: Ђорђевић, Нарашић (t), *Миодраг Ђорђевић: Фотографије 1944-1984*, [57]. Горан Малић, *Библиографски оглед о Миодрагу Ђорђевићу*, у: Ловрић, Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића*, 94-95; Lazar Trifunović, [Uvodni tekst] у: Ђорђевић, Trifunović (t), *Portreti beogradskih umetnika*, [3]; Миодраг Ђорђевић, Oto Bihalji-Merin (t), *Миодраг Ђорђевић: 100 фотографија и фото-слика* [k], Museu de Arte Moderna, Sao Paulo, 1977; Ђорђевић, Поповић (t), *Фотографије, heliogravure, bakroprint*; Нарашић, *Уметничко дело Миодрага Ђорђевића*, у: Ђорђевић, Нарашић (t), *Миодраг Ђорђевић: Фотографије 1944-1984*, [11].

⁵⁸⁵ Ђорђевић је био иницијатор и први председник Националног центра за фотографију који је основао заједно са другим члановима Савеза – Гораном Малићем, Стеваном Ристићем, Мирком Ловрићем, Војиславом Маринковићем, Предрагом Цилетом Михаиловићем, сликаром Петром Ђузом, историчарком уметности Радмилом Антић и историчарима уметности Јованом Деспотовићем и Савом Степановићем. Ово удружење основано је у Београду 1992. године са циљем сакупљања, истраживања, чувања и афирмације фотографске баштине. М. Живковић, *Пионирски подухват, основан Национални центар за фотографију*, Политика, 22. јануар 1993, 14; Малић, *Летонис српске фотографија, 1839-2008*, 174-175. Ђорђевић је преминуо у Београду 1994. године, а две године касније, у организацији новооснованог Центра одржан је семинар и објављен зборник од дванаест радова под називом *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића*. Ловрић, Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића*.

⁵⁸⁶ М. Ђорђевић, *Subjektivna fotografija*, FR, VIII, 5-6, 1955, 7-8; Ђорђевић је у оквиру изложбе комбиновао актове, аутопортрете и портрете са апстрактним фотографијама и производима експериментисања. Аутор текста у каталогу изложбе био је сликар Пеђа Милосављевић. Нарашић, *Уметничко дело Миодрага Ђорђевића*, у: Ђорђевић, Нарашић, *Миодраг Ђорђевић: Фотографије 1944-1984*, [11]. Р. А., *III samostalna izložba kandidat-majstora fotografije*, BO, II, 8, 1957, n. p.; Војислав Маринковић је објавио углавном позитиван приказ ове изложбе у Фоторевији, али у закључку уместо отворене подршке, хвали Ђорђевићеву иницијативу да пронађе сопствени израз, а не саме радове; Војислав Маринковић, *Duh iza kamere Miodruga Đorđevića*, FR, X, 5, 1957, 10-11.

⁵⁸⁷ Иста изложба је постављена у Ровињу 1964. године под називом *Апстрактно-конкретно*. Нарашић, *Уметничко дело Миодрага Ђорђевића*, у: Ђорђевић, Нарашић, *Миодраг Ђорђевић: Фотографије 1944-1984*, [11].

о рационално усмереном тражењу „ликовног богатства” у природи које он сматра за главну вредност поставке. Остале фотографије, од којих су неке недопустиво окренуте за „деведесет, можда и више степени” усмерене су само на постизање већег ликовног ефекта што се овом критичару чини као непотребан и нефункционалан егзибиционизам. Ипак, он сматра да је уз све непотребно наглашене претензије аутора, лошу селекцију и недовољан технички ниво експоната, изложба ипак тематски успешно конципирана и представља значајан искорак „у нашој средини”.⁵⁸⁸ Јовановић као вероватни утицај на тему и концепцију изложбе спомиње књигу Миће Поповића *У ателјеу пред ноћ* из 1962. године која је настала у сарадњи са Ђорђевићем и у којој су неке од изложених фотографија претходно објављене.⁵⁸⁹ Ова књига Поповићевих есеја садржи 20 Ђорђевићевих фотографија, али оне нису директне илустрације, већ су препознате као независна паралелна целина подељена у три дела. Иако однос фотографија и текста није у потпуности одређен и иако је у књизи објављен релативно мали број фотографија које су у функцији текста, ово издање се може препознати као први подухват на трагу фотографске књиге уметника у Србији.⁵⁹⁰ Ђорђевић је 1966. године поново организовао самосталну изложбу у галерији Графички колектив под називом *10 актова и 1 портрет* у оквиру које је представио серију акт фотографија *Соматске метафоре*.⁵⁹¹ Овај рад се састојао од фотографија апстраховања фрагмената женског тела кроз експерименте са дуплом експозицијом, колажима, осветљењем, издвајањем и мултиплицирањем. Компоновањем детаља Ђорђевић је свео мотиве на поједностављене елементе углавном десексуализованих аматерско-уметничких композиција. У оквиру ретроспективне изложбе коју је отворио 1966. године у Уметничкој галерији *Надежда Петровић* у Чачку, Ђорђевић је изложио 110 фотографија организованих у 13 целина, међу којима су биле и *Субјективна фотографија*, *Сликар и ателјеи* и *Апстрактно-конкретно*.⁵⁹² Исте године он је отворио и изложбу *Актови* у Музеју у Ровињу.⁵⁹³ Неки од наредних Ђорђевићевих пројеката били су *Мултипли* у којима је умножавао делове неповезаних постојећих негатива, као и *Хомографије* које су настајале кретањем тела женских модела по фото-папиру са претходно нанесеним развијачем.⁵⁹⁴ Без обзира на то да ли се ради о експериментима Ласла Мохољи-Нађа, енформел сликарству, *Антропометријама* Ива Клајна (Yves Klein) или другим уметничким примерима, сви Ђорђевићев радови имају више или мање директно полазиште у примерима светске и домаће уметничке праксе. Међутим, ако се Ђорђевићев рад начелно и условно упореди са опусом једног од најпреданијих и најутицајнијих експериментатора у пољу фотографије као уметничке дисциплине, Маном Рејом (Man Ray), постају видљиве различите – формалне,

⁵⁸⁸ Miodrag Jovanović, *Priroda-čovjek, izložba fotografija Miodraga Đorđevića*, FKR, XVI, 6, 1963, 5, 11-12; Драгослав Ђорђевић, *Природа и човек*, Борба, 9. април, 1963, 7.

⁵⁸⁹ Мића Поповић, Miodrag Đorđević i dr. (f), *U ateljeu pred noć*, Prosveta, Beograd, 1962.

⁵⁹⁰ Концепција односа фотографија и текста у књизи остаје нејасна јер на предлисту постоји натпис: „Фотографије Миодрага Ђорђевића”, иако су поред Ђорђевићевих 20, у књизи објављене и четири фотографије Србе Вранића, од којих су 3 репродукције слика, и једна фотографија Душана Станимировића. У есеју о изложби „савремене фотографије” у Музеју примењене уметности у Београду *Шта око види*, Мића Поповић закључује: „Аматерска камера је често спретна као мађионичар и поуздана као филозоф. [...] Ова реч [аматер] је у уметности фотографије сачувала достојанство и висок ранг.” Исто, 97.

⁵⁹¹ Miodrag Đorđević, B. Vožović (t), *10 aktova i 1 portret* [k], Grafički kolektiv, Beograd, 1966.

⁵⁹² Свих 13 категорија на изложби су: *Почеци* (1-11), *Планинска фотографија* (12-24), *Субјективна фотографија* (25-37), *Уникатне фотографике* (38-44), *Сликар и ателјеи* (45-59), *Портрети* (60-66), *Апстрактно-конкретно* (67-96), *Акт* (97-103), *Плакат за изложбу фотографије* (104), *Фотоамбалажа* (105), *Омот књига* (106-107), *Омот плоча* (109), *Фотоколаж* (110). Миодраг Ђорђевић, *Миодраг Ђорђевић: изложба фотографија* [к], УГ *Надежда Петровић*, Чачак, 1966.

⁵⁹³ Miodrag Đorđević, M. Stanković (t), *Aktovi* [k], Muzejska zbirka, Rovinj, 1966.

⁵⁹⁴ Harašić, *Umetničko delo Miodraga Đorđevića*, u: Đorđević, Harašić (t), *Miodrag Đorđević: Fotografije 1944-1984*, [13].

аналитичке и концепцијске – дефицијенције многих Ђорђевићевих аматерско-уметничких истраживања.⁵⁹⁵

Ђорђевић је 1970. године у Малој галерији у Прагу отворио изложбу портрета београдских уметника, а затим, годину дана касније, и у Салону Музеја примењене уметности у Београду.⁵⁹⁶ Ова изложба била је јединствена по томе што је за пратећи каталог кратак текст написао један од најутицајнијих историчара уметности у Србији, Лазар Трифуновић.⁵⁹⁷ Током 1976. године Ђорђевић је отворио изложбу *Рађање мегалополиса* прво у Бразилији, а наредне године у нешто другачијој форми и у Галерији савремене уметности у Нишу.⁵⁹⁸ Ове црно-беле фотографије настале су преклапањем негатива и Ђорђевић је на њима накнадно интервенисао бојењем. Он је и своју последњу велику серију фотографија *Луминокетинети* први пут излагао у иностранству, у Музеју модерне уметности у Сао Паулу, у оквиру своје ретроспективне изложбе *Сто фотографија и фото-слика* 1977. године.⁵⁹⁹ Наредне године ови радови имали су југословенску премијеру у Салону Музеја савремене уметности у Београду, а изложба је затим приказана у Новом Саду, Скопљу и Загребу.⁶⁰⁰ Ђорђевићева београдска изложба била је преседан у смислу самосталног излагања радова чланова Савеза у просторима Музеја савремене уметности у Београду.⁶⁰¹

Два пројекта која су Ђорђевићу донела највећи успех биле су изложбе *Портрети београдских уметника* и *Луминокетинети*. Изложба портрета уметника отворена је у Салону Музеја примењених уметности током јануара 1971. године.⁶⁰² Фотографисање уметника и уметника било је уобичајено у оквиру Савеза и пре Ђорђевићеве изложбе, а после ње, током седамдесетих и осамдесетих година, постало је посебно заступљено.⁶⁰³ Ђорђевић је од средине

⁵⁹⁵ Видети нпр.: Sandra S. Philips, *Themes and Variations: Man Ray's Photography in the Twenties and Thirties* in: Merry Foresta (ed.), *Pertpetual Motif: The Art of Man Ray*, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, Abbeville Press, New York, 1988, 175-232.

⁵⁹⁶ Anonim., *Vesti iz Saveza i organizacija* [М. Ђ.], FKR, XXII, 9, 1970, 257; Ђорђевић, Трифуновић (т), *Portreti beogradskih umetnika*.

⁵⁹⁷ Lazar Trifunović, [Uvodni tekst] u: Ђорђевић, Трифуновић, *Portreti beogradskih umetnika* [к], [3].

⁵⁹⁸ Miodrag Ђорђевић, Gordana Šarčević (т), *Nascimento de Magalopole*, Galeria des Nacoes 15, Brazilia, 1976; Miodrag Ђорђевић, *Rađanje megalopolisa*, Galerija savremene umetnosti, Niš, 1977; цитирано у: Harašić, *Umetničko delo Miodraga Ђorđevića*, u: Ђорђевић, Harašić (т), *Miodrag Ђorđević: Fotografije 1944-1984*, [15].

⁵⁹⁹ Ђорђевић, Bihalji-Merin (т), *Miodrag Ђorđević: 100 fotografija i foto-slika*.

⁶⁰⁰ Miodrag Ђорђевић, Irina Subotić (т), *Luminokineti* [к], Сл. XXXIV-XXXVI; Miodrag Ђорђевић, G. Harašić (т), *Luminokineti* [к], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1978; Миодраг Горгевић, *Луминокетинети* [к], Музеј на современата уметност Скопје, Скопје, 1979; Miodrag Ђорђевић, Мића Башичевић (ур.), *Luminokineti* [к], CFF, Zagreb, 1980; Горан Малић је 1999. године приредио изложбу *Луминокетинети: ново читање*. Миодраг Ђорђевић, Г. Малић (т), *Луминокетинети: ново читање* [к], Галерија Прогрес, Београд, 1999.

⁶⁰¹ Током 1982. године Ђорђевић је приредио изложбу *Портрети 1952-1982* која је те године приказана у галеријама у Аранђеловцу, Ћуприји, Параћину и Загребу. Miodrag Ђорђевић, Vlado Bužančić (т), *Mile Ђorđević: portreti 1952-1982*, Galerija Spektar, Centar za kulturu, Novi Zagreb, 1982. Он је 1985. године отворио другу ретроспективну изложбу у Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић* са 126 радова из различитих периода. Ђорђевић, Harašić, *Miodrag Ђorđević: Fotografije 1944-1984*. Последњу изложбу *Фотографике* Ђорђевић је отворио 1991. година у Галерији Сингидунум у Београду, а на отварању је говорио сликар Мића Поповић. Ђорђевић, Поповић (т), *Fotografike, heliogravure, bakroprint*. Током 1998. године отворена је постхумна изложба Ђорђевићевих радова у Југословенском културном центру у Паризу коју су приредили Горан Малић и Мирко Ловрић 1998. године, као и изложба коју је *Луминокетинети: ново читање* коју је Малић приредио у Галерији Прогрес наредне године. Miodrag Ђорђевић, G. Malić, M. Lovrić (ур.), *Miodrag Ђorđević: photographies* [к], [Jugoslovenski kulturni centar], Pariz, 1998.

⁶⁰² Ђорђевић, Трифуновић (т), *Portreti beogradskih umetnika*.

⁶⁰³ Многи чланови и чланице Савеза фотографисали су уметнице и уметнике, поред осталих, Мирјана Кнежевић-Ристић, Драгиша Радуловић, Александар Павловић, Бранимир Карановић, Горан Малић, Бранко Белић и Драган С. Танасијевић. Видети нпр.: Mirjana Knežević, *Portret umetnika*, FKR, XI, 11, 1958, K1; Aleksandar Pavlović, *Portret slikara M. G.* [f], FKR, XX, 4, 1967, K1; Branimir Karanović, *Portreti beogradskih umetnika, fotografije* [к], Grafički kolektiv, Beograd, 1975; Branko Belić, *Portreti savremenika* [к], SF, Beograd, 1981; Goran Malić, *Fotografije 1974-1985*, SF, Beograd, 1985; Branimir Karanović, *Portreti beogradskih umetnika* [к], Grafički kolektiv, Beograd,

педесетих година радио као професионални-занатски фотограф и, поред медицинске фотографије, био је специјализован и за фотографисање савремених и историјских уметничких дела и споменика културе. Први портрети уметника вероватно су настали када је Ђорђевић фотографисао њихове радове, пре свега слике и скулптуре. Током периода од 1955. до 1970. године, који је обухваћен овом изложбом, Ђорђевић је више пута и у различитим приликама фотографисао бројне познате уметнице и уметнике, углавном сликаре и сликарке, различитих генерација који су радили у Београду.⁶⁰⁴ Ове фотографије и даље су често међу најкоришћенијим фотографијама ових уметница и уметника и објављиване су, углавном непотписане, много пута у медијима, каталозима и књигама.⁶⁰⁵ Ђорђевићева занатска вештина и интересовање за уметност, заједно са приликом да често проводи време са уметницима, резултирали су серијом портрета чија се решења углавном не разликују од репрезентативних амбијенталних портрета уобичајених у оквиру Савеза. Међутим, неке од ових фотографија превазилазе ове оквире, а вероватно и очекивања која су сами уметници имали о овој врсти представљања. У кратком, али садржајном тексту, Лазар Трифуновић, кога је овом раду вероватно привукла веза коју је Ђорђевић одржавао са уметницима, разматра његово фотографско истраживање и закључује како је он „створио просто зачуђујуће фотографије које више нису само физички портрети, већ симболи појединих личности [...]. У њима је дата нова представа о овим људима, продубљена слика о њиховим карактерима и створена врло флуидна психолошка компонента, која открива дубоку унутрашњу везу између уметника и његове уметности”.⁶⁰⁶ Међутим, донекле очекивано, Трифуновић закључује како је „у најблиставијим тренуцима своје инспирације, Ђорђевић направио фотографије чији успех се своди на комбинацију „психолошких компонената” и формализма „чисте фотографске уметности” у смислу „развијеног осећања ликовних елемената, осетљивости за финесе црно-белог контраста и изванредно познавање технологије”.⁶⁰⁷ Судаћи према репродукцијама у каталозима Ђорђевићевих изложби његови разнолики портрети уметница и уметника пре свега су функционалне, репрезентативне фотографије. Оне откривају пуно о начину на који су модели желели да буду представљени, али и о присности познанства, односно степену сарадње коју су имали са њим. Ђорђевић је користио различите приступе који су подразумевали и широк распон решења – од конвенционалних, скоро репортажних портрета у свакодневном или радном окружењу, преко делимично успешних режираних сцена до експеримената са дугом експозицијом и преклапањем негатива.⁶⁰⁸

Неке од најранијих фотографија из ове серије, попут портрета Пеђе Милосављевића и Виде Јоцић, Ђорђевић је направио током педесетих година под утицајем субјективне

1985; Dragan S. Tanasijević, *Portreti savremenika*, FSJ, Beograd, 1986; Радуловић, *Искрице духа, одсјаји душе: Фотографије Драгише Радуловића, ретроспектива 1959-2016*.

⁶⁰⁴ Поред осталих, изложене су фотографије *Пеђа Милосављевић* (1956), *Вида Јоцић* (1957), *Иван Табаковић* (1962), *Лазар Вујаклија* (1964), *Ана Бешлић* (1965), *Мило Милуновић* (1965), *Лазар Возаревић* (1967), *Леонид Шејка* (1967), *Мића Поповић* (1967), *Стојан Аралица* (1968), *Петар Лубарда* (1968), *Стојан Телић* (1970) и *Радомир Рељић* (1970).

⁶⁰⁵ Нпр. [Miodrag Đorđević], [Šejka], Anonim., *Izložba Leonida Šejke povodom 85 godina rođenja*, Blic, 27. 04. 2019, <https://www.blic.rs/kultura/vesti/izlozba-leonida-sejke-povodom-85-godina-od-rodenja/fyvwj3>; [Miodrag Đorđević], *Leonid Šejka u ateljeu*, u: Denegri, *Teme Srpske umetnosti: Srpska umetnost 1950-2000, '50 '60*, 159; [Miodrag Đorđević], *Petar Lubarda*, Legat Petra Lubarde, Beograd, https://www.facebook.com/permalink.php/?story_fbid=2116891208581662&id=1428588617411928&locale=nb_NO, pr. 05. 2025.

⁶⁰⁶ Lazar Trifunović, [Uvodni tekst] u: Đorđević, Trifunović, *Portreti beogradskih umetnika*, [3].

⁶⁰⁷ Исто.

⁶⁰⁸ За каталог изложбе изабране су фотографије које су резултати различитих приступа. Нпр. фотографије Миће Поповића, Петра Лубарде и Мила Милуновића делују као делови фото-репортаже, док су портрети Виде Јоцић, Пеђе Милосављевића и Владислава Шиле Тодоровића посебно осмишљени или аранжирани. Исто, [9-12, 14-16].

фотографије. Обе фотографије спадају у најнеобичније Ђорђевићеве портрете за које је користио поступке преклапања негатива. Трагично животно искуство скулпторке Виде Јоцић инспирисало је Ђорђевића да направи визуелно прегнантну, ужасавајућу фотографију. Он је користио неколико негатива да би добио снимак уметнице која је четири ратне године провела у два нацистичка логора. Постоји неколико верзија ове фотографије, а последња представља њен лик који је два пута умножен и делимично померен на начин који изазива визуелну амбиваленцију, док је хоризонтално дуж доње ивице кадра постављен увећан приказ њене руке са тетовираним бројем 49865, ознаком коју је добила у нацистичком логору Аушвиц.⁶⁰⁹ Због оваквих сликовних решења стиче се утисак да Јоцић није само уметница, већ и наднаравно биће чији изглед и постојање кореспондирају са њеном проживљеном траумом. Да би потцртао овај квалитет и сугерисао његово значење Ђорђевић је током првог периода излагања и објављивања ове фотографије користио назив *Аушвиц 49865*. Међутим, иако се у одлуци о оваквој конструкцији композитне фотографије препознају одједи авангардних приступа употреби фотографије, она делује као половично успешна због збуњујуће и наметљиве позадине чија се недефинисана али доминантна форма непотребно такмичи са снажном представом уметнице и донекле оспорава коришћени технички и естетски поступак.

С друге стране, сличном техником Ђорђевић је дошао до потпуно другачијег ефекта у фотографији на којој је представљен сликар Предраг Пеђа Милосављевић.⁶¹⁰ У овом раду који је такође резултат употребе више негатива, вероватно заједно са дугом експозицијом, лик Милосављевића окренутог леђима камери постао је полупровидан наспрам доминантног платна које се налази иза њега. У овој фотографији нема евоцирања егзистенцијалне тежине ранијег примера, али се намеће поређење односно преклапање уметника и његовог дела. Будући да је на платну испред Милосављевића представљен женски акт, преплитање његовог тела са ликом на платну има димензију сексуалне алузије, али она остаје само на нивоу литерарног значења и њена кохеренција није убедљиво визуелизована. Симболички и стварни процес претварања сликара у слику је главни мотив овог рада, али уместо дефинисаног остварења, он остаје у домену успешне скице. У том смислу, иако прогресивно конципиране и номинално доследно реализоване, обе Ђорђевићеве експерименталне портретне фотографије остале су на нивоу делимично успешних финалних решења.

Донекле у супротности са овим фотографијама стоји релативно једноставан Ђорђевићев портрет сликара Радомира Рељића из 1970. године.⁶¹¹ Овај наизглед непретенциозни снимак истиче се у односу на остале фотографије београдских уметника и уметница. Избором необичног доњег ракурса и великим пољем неоштрине у првом плану Рељићев лик драматично је представљен испред његове познате слике *Europa terra incognita* настале неколико година пре фотографисања. Због неуобичајено мале дубинске оштрине због које је једино Рељићево лице представљено у фокусу, док је остатак тела неоштар, видљиви

⁶⁰⁹ Miodrag Đorđević, *Vida*, 1957, u: Исто, [12]. Репродукција у каталогу је грешком латерално обрнута. Иста верзија ове фотографија објављена је под називом *Аушвиц 49865* и *Логорашица Аушвица 49865* у часописима 1958. односно 1960. године и као *Логорашица* у *Алманаху југословенске фотографије* 1969. године. М. Đorđević, *Aušvic 49865* [f], ВО, III, 14, 1958, 13; Miodrag Đorđević, *Logorašica Aušvica 49865* [f], FKР, XIII, 11, 1960, 12; Miodrag Đorđević, *Logorašica*, u: Dabac, i dr. (ur.), *Almanah jugoslovenske fotografije*, 25. Финална верзија ове фотографије са додатим фрагментом руке при доњој ивици објављена је под називом *Vida Jočić* у каталогу ретроспективне изложбе и зборнику *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића*. Miodrag Đorđević, *Vida Jočić*, 1955, u: Đorđević, Narašić (t), *Miodrag Đorđević: Fotografije 1944-1984*, [35], али уместо 1957. назначена година је 1955; Миодраг Ђорђевић, *Аушвиц 49865 (Вида Јоцић)*, 1955 у: Малић, Ловрић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића, зборник радова*, [112].

⁶¹⁰ Miodrag Đorđević, *Peđa* [f], FR, X, 5, 1956, 12.

⁶¹¹ Miodrag Đorđević, *Reljić*, 1970, u: Đorđević, Trifunović (t), *Portreti beogradskih umetnika*, [13]; Сл. XXXIV.

фрагмент његове слике изгледа као географска мапа коју представља. Чини се да је модел вероватно потпуно или делимично наг а његов израз лица и фризура на неочекиван начин кореспондирају са насликаним симболом обрнуте свастике који су користили староседелачки народи Хопи и Навахо у Америци а која се види са његове десне стране. Прављењем ове фотографије Ђорђевић је, уз Рељићеву сарадњу, успео да трансцендира илустративни ниво својих или туђих идеја о фотографском представљању уметника. Избором кадра, тренутка, расподеле оштрине и контраста Ђорђевић је направио фотографију чија формална решења су у служби њеног значења које превазилази све конвенције репрезентације. Уместо илустративности и половичних експеримената, Ђорђевић је овде, наизглед без труда, инвентивно успео да направи портрет у коме је посредством комбинације представе Рељићеве неконвенционалне појаве и његове подједнако неконвенционалне слике, направљена нова вредност видљива само у регистру ове фотографије.

Иако је Ђорђевић током рада на свом последњем и вероватно најуспешнијем пројекту *Луминокинети* користио различите технике које су укључивале осветљавање фотографског материјала без уобичајене употребе фото-апарата, за изложбу је изабрао само фотографије настале у периоду од 1976. до 1978. године.⁶¹² У каталогу изложбе, уместо уводног текста, објављен је кратак интервју са кустоскињом Ирином Суботић. На питање у коме Суботић сугерише да се *Луминокинети* могу тумачити као сликарски чин уз помоћ светлости, Ђорђевић одговара да је овај рад могућа метафора свемирског кретања, односно симбол „наше психо-соматске конституције, наше биолошке егзистенције”.⁶¹³ Ђорђевић сматра да *Луминокинети* нису ни фотографије ни насликане слике, већ посебна категорија „примарних креативних знакова” који су настали кретањем око извора светлости. Овај рад био је предмет интересовања многих писаца о Ђорђевићевом раду и он је објашњаван у контексту искустава пренетих из праксе гестуалног сликарства и енформела, „магијских призвука” и надоградњи експеримената других аутора из Савеза.⁶¹⁴ Вероватно значајније од утицаја из света уметности за овај рад било је Ђорђевићево медицинско образовање и пракса медицинске фотографије. Ова његова искуства чине се кључном основом за стварање ових слика које у великој мери подсећају на функционално апстрактне рендгенске или микробиолошке снимке који су формалним третманом и избором сугестивно формализовани и еротизовани.

Иако *Луминокинети* нису последњи Ђорђевићев рад, они се, условно, могу разумети као финални корак његовог формалистичког истраживања фотографског поступка. Први Ђорђевићеви планинарски пејзажи и портрети из периода када је постао амбициозан фото-аматер готово да немају везе са шематски сведеном апстракцијом *Луминокинета*. С друге стране, његове серије других радова у којима је користио алтернативне технике, иако мање успешне, биле су усмерене на визуелно истраживање односа реалности и представљања за које се може рећи да је кулминирало овом изложбом. Ђорђевић се у раду на овом пројекту водио експерименталном приступом због кога су сви радови јединствени и непоновљиви, а питање

⁶¹² Ђорђевић је почео да ради на овом пројекту средином шездесетих година. На изложби су представљени радови великог формата, углавном 120x170cm, који су били су јединствени директни позитиви направљени на платну премазаном светлосно-осетљивом црно-белом емулзијом.

⁶¹³ Ђорђевић, Subotić (t), *Luminokineti*, [5]. М. Ш., *Svet u simbolima, Miodrag Đorđević* [intervju], FKR, XXXI, 6, 1978, 4-5.

⁶¹⁴ Нарашић, *Уметничко дело Мiodрага Ђорђевића*, у: Ђорђевић, Нарашић, *Miodrag Đorđević: Fotografije 1944-1984*, [16]; Горан Малић, *Прилог разумевању уметничког дела Мiodрага Ђорђевића*, у: Малић, Ловрић и др. (ур.), *Фотографско дело Мiodрага Ђорђевића, зборник радова*, 81-82; Александра Естела Бјелица, *Луминокинети и српска уметност XX века*, у: Ловрић, Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Мiodрага Ђорђевића, зборник радова*, 67-70.

избора из вероватно великог броја формално сличних решења било је пресудно за артикулисање рада.⁶¹⁵ Двадесет и четири изложене фотографије, које су репродуковане у каталогу изложбе, представљају различите тонске и валерске комбинације белих и светлосивих облика на црној позадини. На фотографијама обележеним бројевима 505, 510, 513, 520, 521, 528, могуће је назрети извор светлости или начин на који су њени трагови забележени, док је један број фотографија међусобно непродуктивно сличан: 501, 503 и 519; 508, 512 и 522, 517 и 524. Поред тога, иако су на први поглед доследно уклопљене у низ, појединачна решења ових фотографија у великој мери разликују се и по интензитету. Док неке изгледају као визуелне досетке или случајности, најуспешније фотографије, као што су 509, 514 и 517, припадају граничном пољу радикалне апстракције чија одређеност форме и позитивно устројена неодређеност значења не допуштају лаку категоризацију. Иако Ђорђевић то не спомиње у својим објашњењима овог рада, чини се да га је његова истраживачка тенденција довела до *Луминокинета* пре свега у смислу свођења на основне елементе фотографског чина. Остаје нејасно да ли се ради о микроскопским специменима, рендгенским снимцима, ултразвучним пројекцијама, фотографским грешкама, фотографијама ванземаљских структура или пажљиво аранжираним визуелизацијама. Поред интензивног изгледа, наглашена нестабилност значења и необична универзалност форме укључују елементе суптилне еротике, али и хладне, индиферентне случајности. Ове карактеристике чине се основним вредностима Ђорђевићевих *Луминокинета* и они без сумње спадају у најуспешнија истраживања и најсмелије фотографске подухвате чланова југословенског Савеза.

Са каријером која је трајала дуже од четири деценије, многобројним и разнородним пројектима, изложбама, сарадњом са значајним институцијама и стручњацима – можемо рећи да је Миодраг Ђорђевић био најуспешнији члан Савеза у смислу трансгресије институционализованог фото-аматеризма ка уметничкој пракси. Иако је Ђорђевић све време остао уметник-аматер, он је донекле, углавном само формално, успео да артикулише свој рад на начин који је ближи свету уметности него пољу организованог фото-аматеризма. На крају, Ђорђевић је урадио много да његов фото-аматерски рад добије неке карактеристике уметничке праксе, али, слично многим другим опусима чланова Савеза, његовим радовима недостаје концепцијска и формална финализација. Пример за ово јесте избор фотографија који је направио за каталог своје друге ретроспективне изложбе *Фотографије 1944-1984* одржане у Београду.⁶¹⁶ Без обзира на оправдано Ђорђевићево схватање сопственог рада у смислу непрекидног истраживања, највећи број фотографија које је изабрао овом приликом не превазилазе уобичајени ниво аматерско-уметничке продукције.⁶¹⁷ Финални учинак Ђорђевићевих најбољих остварења оспорен је недовољно диференцираним избором, односно изостанком дефинитивне уметничке стратегије дисциплиноване концизном сублимацијом критичког мишљења и аутокритичког става. Ипак, иако због диспропорције његових амбиција

⁶¹⁵ Ђорђевић спомиње „хиљаду експеримената”. Ђорђевић, Subotić (t), *Luminokineti* [k], [6].

⁶¹⁶ Од 126 фотографија из десетак различитих пројеката које су представљене на изложби, 29 је репродуковано у каталогу. Ђорђевић, Нарашић, *Miodrag Đorđević: Fotografije 1944-1984*.

⁶¹⁷ Осам фотографија представљају јасан отклон од очекиваних решења и говоре о изузетности Ђорђевићевих способности у оквиру Савеза: *После рата, Трајанов стуб, Плакати, Црни снег, Мића Поповић, Вида Јоцић* и *Луминокинета* 510 и 519. Остале фотографије у каталогу (21) изгледају као почетничке вежбе, половични експерименти или недоречене визуелне изјаве. Иако се овакав избор може начелно оправдати ретроспективним карактером изложбе, ове фотографије чине се мање значајним не само у односу на друге Ђорђевићеве објављене и излагане фотографије, већ и у односу на сличне успешне радове које су правили други мајстори фотографије у оквиру Савезу.

и могућности, Ђорђевићев рад није превазишао границе организованог фото-аматеризма, он их је у великој мери приближио свету уметности.⁶¹⁸

3.3.5. Фото-репортажа и фото-аматеризам: Иво Етеровић

Иво Етеровић је паралелно са својом успешном професионалном фото-репортерском каријером све време био активан као аматер-уметник.⁶¹⁹ Почео је да излаже фотографије у оквиру Савеза 1956. године, а десет година касније, као истакнути члан Фото-клуба *Београд*, постао је до тада најмлађи мајстор фотографије у Југославији. Прву од 15 самосталних изложби приредио је 1961. године и до 1991. године био је један од најуспешнијих чланова Савеза. Етеровић је излагао на преко 600 групних изложби и освојио преко 500 фото-аматерских награда, а током седамдесетих година он је своју аматерско-уметничку каријеру усмерио пре свега на приређивање самосталних изложби и објављивање бројних фото-монографија. Био је први члан Савеза који је добио награду на београдском *Октобарском салону* 1968. године и први који је имао самосталну изложбу у Ликовној галерији Културног центра Београда 1976. године.⁶²⁰ Етеровићево ангажовање на изради и објављивању

⁶¹⁸ Ђорђевићеве фотографије обликоване су под утицајем уметничких дешавања и његовог непрекидног истраживања, али његова ауторска позиција у односу на свет уметности у Србији остала је, донекле неоправдано, аутсајдерска. Нпр., за разлику од других бројних чланова Савеза, Ђорђевићев рад није био излаган у оквиру серије изложби *Нова фотографија* организованих у Салону Музеја савремене уметности. После Ђорђевићеве смрти једине иницијативе за промовисање његовог рада долазиле су из фото-аматерских кругова и без обзира на све успехе, његов рад је данас углавном непознат у свету уметности у Србији. Видети и: Мића Поповић, *In memoriam. Миодраг Миле Ђорђевић: умро је најзначајнији српски уметник-фотограф друге половине овог века*, Политика, 22. јануар, 1994.

⁶¹⁹ Иво Етеровић рођен је у Сплиту 1935. године где је завршио средњу школу и аматерски почео да се бави фотографијом почетком педесетих година. После ангажовања у редакцији листа *Слободна Далмација* и краћег ангажовања у својству војног фотографа ЈНА при мисији Уједињених нација у Египту и Гази, Етеровић се преселио у Београд где је у периоду од 1959. до 1961. године, радио је као фото-репортер недељника *Фронт* и дневних новина *Народна армија*. Од почетка шездесетих до почетка деведесетих година радио је као члан редакција хрватских листова *Глобус*, *Вјесник* и *Старт* али је живео у Београду. Поред своје главне фото-репортерске праксе, Етеровић је био аутор фотографија коришћених за тематске фото-монографије, плакате, разгледнице, проспекте и календаре. Ivo Eterović, [*Биографија*] у: Ivo Eterović, Đorđe Kadjević (t), *Fotografske slike, Beograd u mašti* [к], Galerija Prometej, Novi Sad, 2001; P. Homovec, *Ivo Eterović, majstor fotografije*, FKR, XXVI, 1, 1973, 7 [*Zagrebačka panorama, 3-6, 1966*]; Slavko Tošelj, *Dolanc i Ljubčić su razveli Tita i Jovanku* [*Интервју са Ivom Eterovićem*], Politika, 4. jul 2009, <https://www.politika.rs/sr/clanak/94150/Dolanc-i-Ljubicic-su-razveli-Tita-i-Jovanku>; pr. 01. 2025; Debeljković, *Fotografija u Srbiji*, 1983, [30, 31].

⁶²⁰ Поред Миодрага Ђорђевића, Мирка Ловрића, Виктора Мацарола и Николе Белајчића, био је једини члан Савеза који је приредио самосталну изложбу у Салону Музеја савремене уметности у Београду. Етеровић је самостално излагао у Уметничкој галерији *Надежда Петровић* у Чачку, Галерији југословенског културно-информативног центра у Келну, Галерији савремене ликовне уметности у Новом Саду, Графичком колективу и Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић* у Београду. Иво Етеровић, Владимир Поповић (ур.), *Изложба фотографија* [к], Уметничка галерија *Надежда Петровић*, Чачак, 1965; Ivo Eterović, *Žene* [к], Salon fotografije, Beograd, 1974; Ivo Eterović, Oto-Bihalji Merin (t), *Kornati* [к], Grafički kolektiv, Beograd, 1975; Ivo Eterović, *Kornati* [к], Informationszentrums der SFR Jugoslavien, Köln, 1976; Ivo Eterović, Đorđe Kadjević (t), *More, fotografije u boji* [к], Galerija 73, Beograd, 1977; Ivo Eterović, *More i salaši* [к], MSU, Beograd, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1984; Ivo Eterović, *Tito na fotografijama Ive Eterovića* [к], Muzej rudarstva i metalurgije, Bor, Narodni muzej, Zaječar, 1986; Иво Етеровић, *Београд у мајму, изложба фотографија* [лифлет], УЛУПУДС, УП Цвијета Зузорић, Београд, 1993. Поред многих других признања, Етеровић је био добитник југословенског Ордена рада са сребрним венцем, Вукове награде, златне, сребрне и бронзане плакете Народне технике, Годишње награде Фото-савеза и шест награда УЛУПУДС-а, чији члан је био од 1961. године. Он је био генерални секретар Савеза током шездесетих година и као истакнути члан често је учествовао у жирирањима изложби. Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 212; Anonim., *More i salaši* [izložba Ive Eterovića u Salonu MSU], FKR, XXXVIII, 1, 1985, 4; P. Homovec, *Ivo Eterović, majstor fotografije* [*Zagrebačka panorama 3-6, 1966*], FKR, XXVI, 1, 1973, 7-11; Малић, *Фотографија*, у: Маневић (ур.), УЛУПУДС 1953-1993, 104; Goran Malić, *Paradigme srpske fotografije, Ivo*

фотографских књига јединствено је у историји фотографије у Србији и Југославији. Он је објавио велики број фото-монографија о Београду, Сплиту, Загребу, Сарајеву, Далмацији, Југославији, јадранским острвима, војвођанским салашима и једну о Јосипу и Јованки Броз.⁶²¹ Поред тога што су многе од његових књига имале неколико издања и биле објављене на више језика, Етеровић је био коаутор или сарадник на низу тематских монографија других приређивача и уредника. Готово све Етеровићеве књиге биле су резултат сличног уредничког приступа који је подразумевао углавном репрезентативне фотографије градова и предела снимљене са земље и из ваздуха. Књиге о градовима и Далмацији укључују снимке ведута, тргова, зграда, уличних сцена, детаља, предела и људи у различитим ситуацијама представљених углавном у разгледничком маниру. Издања о јадранским острвима и војвођанским салашима састоје се од фотографија снимљених из ваздуха у којима су облици дефинисани географијом, односно пољопривредним радовима и фотографисани на начин који истиче њихове формалне особине. Иако су ове публикације биле Етеровићеве ауторски – уреднички и фотографски – подухвати, оне начелно припадају категорији монографија туристичко-промотивне репрезентације и у већој или мањој мери су сличне другим издањима у оквиру којих је он био само сарадник. Изузетак од Етеровићевог представљања градског живота, насеља и регија биле су серије фотографија *Море, Београд у мајити, Корнати* и *Салаша* које су обухватале сведене фотографије одсјаја на води, односно на елементима архитектуре, као и снимке Корнатског архипелага и војвођанских салаша снимљене из ваздуха. За разлику од других пројеката који су били ближи функционалној фото-репортажи и туристичко-промотивној фотографији, ове Етеровићеве серије направљене су као низови аматерско-уметничких фотографија. Међутим, иако је био један од најнаграђиванијих чланова Савеза, Етеровићев опус начелно није био у већој мери оптерећен формалистичким решењима и готово увек је подразумевао серијалност, тематску одређеност и обимну продукцију и он је био један од малог броја истакнутих чланова Савеза који је користио технику фотографије у боји. Међутим, његове фотографије, већином, изгледају донекле недоречено и ужурбано направљене, што су особине које се, захваљујући кумулативном ефекту, посебно препознају у његовим књигама.

Јединствено међу Етеровићевим издањима је књига *Њихови дани* у оквиру које се, уместо конвенционалне репрезентативне слике градова, јадранског приморја и аматерско-уметничких експеримената, бавио фотографисањем људи чије животне судбине су биле симболичко и стварно отелотворење послератне југословенске државе. Приликом једног нарученог фотографисања и сусрета са председником СФР Југославије Јосипом Брозом Титом и његовом супругом Јованком Броз, 1966. године, Етеровић им је изнео предлог у вези са

Eterović (r. 1935), http://users.beotel.net/~fotogram/ncf/eterovic_ivo.htm, pr. 01. 2025; Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 80, 83, 86, 90, 101, 113, 117, 121, 190.

⁶²¹ Етеровићеве монографије поред осталих су: Ivo Eterović, Peter Šimunović (t), *Brač*, GZH, Zagreb, 1975; Ivo Eterović, Пеђа Милосављевић (т), *Београд који волим*, Туристичка штампа, Београд, 1977; Ivo Eterović, *Њихови дани*, Jugoslovenska revija, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1977, Сл. XXXVII; Ivo Eterović, Tonči Petrasov Marović i dr. (t), *Split*, GZH, Zagreb 1979; Ivo Eterović, Zuho Džumhur i dr. (t), *Sarajevo s ljubavlju*, Књижевне новине, Prosveta, Beograd, 1983; Ivo Eterović, Čedomir Kolar (t), *Kameni brodovi Jadrana*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1984; Ivo Eterović, Богдан Богдановић (т), *Београд на длану*, Партизанска књига, Београд, 1985; Eterović, Bihalji-Merin, Kadijević i dr. (t), *More, Kornati, Salaši*; Ivo Eterović, Tonči Petrasov Marović (t), *Split, slika voljenog grada*, Logos, Split, 1987; Ivo Eterović, Jure Kaštelan (t), *Dalmacija u srcu*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1987; Ivo Eterović, Andre Mohorovičić i dr. (t), *Zagreb, intimno*, Mladost, Zagreb, 1987; Ivo Eterović, Momo Kapor (t), *Beograd danas*, Jugoslavija Eko, Beograd, 1989; Ivo Eterović, Света Лукић и др. (t), *Нови Београд, изблиза*, Скупштина општине Нови Београд, Београд, 1995; Ivo Eterović, Đorđe Kadijević i dr. (t), *Salaši, fotografske slike*, ULUPUDS, Beograd, 2006; Ivo Eterović, *Tito i Jovanka na fotografijama Ive Eterovića*, Čugura print, Beograd, 2009.

дугорочним фотографисањем њиховог приватног живота.⁶²² Етеровић је током наредних 10 година фотографисао председнички пар када год би му се указала прилика. Међутим, уместо уобичајене репрезентације, он је одлучио да фотографише само Јованку и Тита, без присуства других људи и готово увек у тренуцима када нису били заузети различитим активностима.⁶²³ Етеровић је на овом пројекту радио током периода који се у великој мери поклапао са низом политичких криза у СФР Југославији, који је, условно, започет 1968. године и формално завршен доношењем новог Устава 1974. године, а дефинитивно са почетком распада државе.⁶²⁴

Фотографије у књизи углавном су организоване у оквиру малих серија у којима су Брозови приказани заједно или одвојено у различитим препознатљивим ситуацијама. Представљени су фрагменти активности или тренуци између догађаја током путовања авионом, возом и бродом, у лову или током рада у фотографској лабораторији и металостругарској радионици, пријема, парада, али и одмора, шетње и кућних послова.⁶²⁵ Неколико пејзажа без људи у књизи представљају прекид једне и почетак друге целине, а на одређеном броју фотографија приказани су и малобројни други људи: куварице, фризер, припадници обезбеђења, гости и чланови велике Брозове породице. Све заједно, фотографије стварају фрагментисан низ о свакодневним активностима Брозових које јавност до тада углавном није могла да види кроз донекле апсурдно понављање истих ликова у различитим ситуацијама. Књига *Њихови дани* највероватније је започета захваљујући Етеровићевој искреној, али и политички усмереној претензији да Брозове представи као једноставне, обичне људе.⁶²⁶ У околностима у којима је објављена, она је била подобна репрезентација односа председничког пара која више није одговарала реалности. У том смислу, поред тога што је без сумње било Етеровићев ауторски рад за који је добио Годишњу награду Фото-савеза, ово издање је у одређеној мери било и тенденциозно реализовани политички пројекат.⁶²⁷ Сама чињеница да је Етеровић могао да објави овакву књигу говори о његовој друштвеној репутацији мајстора фотографије, као и о статусу који је уживао у оквиру структура протокола и безбедности.⁶²⁸

⁶²² Синиша Бралић, *Маг фотографске слике: Иво Етеровић*, Политика, 16. јун, 1993, 22.

⁶²³ Етеровић их је често фотографисао у кући у Ужичкој улици, али и у Новом двору, њиховој резиденцији на острву Ванги и на другим местима у Југославији. Може се претпоставити да му је, уз разумевање и сарадњу Јосипа и Јованке Броз, била потребна сагласност, или инструкција, безбедносних служби. Етеровић је 1996. године изјавио: „[...] треба знати да је око Тита био троструки кордон полицајаца, удбаша, тјелохранитеља, бранитеља [...]. [...] из чега је произашао низ некаквих гротескних ситуација за које не знаш да ли им се смијати или плакати”. Davor Kriška, *Nehumano je Tita seliti...* [intervju sa Ivom Eterovićem], Nedjeljna Dalmacija, 17. svibnja 1996, 41.

⁶²⁴ Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1988, III, Socijalistička Jugoslavija, 1945-1988*, 380-417.

⁶²⁵ Јосип Броз Тито је био пасионирани фото-аматер и иако је његова подршка југословенском Савезу само повремено била јавно прокламована, она је имала је велики симболички значај. У вези са Брозовим фотографијама видети нпр.: Anonim., *Titove fotografije u Muzeju „25. maj”*, Blic, 5. 2. 2010., <https://www.blic.rs/app-specijali/tito/titove-fotografije-u-muzeju-25-maj/jbhtwmh>, pr. 05. 2025.

⁶²⁶ Није немогуће да је Етеровићева иницијатива за рад на књизи била маска директиве упућене са високих политичких инстанци. Да је ово могуће, иако мало вероватно, говори и чињеница да је ова књига јединствена у Етеровићевом опусу који је настајао током шест деценија. Поред тога, главни квалитет фотографија, које су вероватно настајале у строго контролисаним условима који су, готово сигурно, били стресни за аутора, очекивано се своди на њихову репрезентативну и илустративну функцију без атракције других Етеровићевих аматерско-уметничких пројеката. Ипак, сама књига превазилази све ове нормативе.

⁶²⁷ М. Š., *Dobitnik Godišnje nagrade za fotografiju 1977: Ivo Eterović*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 3.

⁶²⁸ Тоšelj, *Dolanc i Ljubičić su razveli Tita i Jovanku* [Intervju sa Ivom Eterovićem]; <https://www.politika.rs/scc/clanak/94150/sport/dolanc-i-ljubicic-su-razveli-tita-i-jovanku>, pr. 05. 2025. Колико је познато, Етеровић је пре почетка рада на књизи бар два пута фотографисао Брозове.

У контексту светске историје фотографије, књига *Њихови дани* може се видети као својеврсни пропагандни наставак традиције сакупљања фотографија познатих личности из света политике и културе у албумима која је започета средином XIX века.⁶²⁹ Међутим, ово издање се у великој мери разликовало од бројних сличних издања о Титу попут књига *Јосип Броз Тито*, *Тито у Кини*, *Тито на Кадињачи* или *Јосип Броз Тито: Илустрована биографија* које су објављене пре и после Етеровићеве књиге.⁶³⁰ Уместо уобичајеног формата репрезентативне идеолошке демагогије реализоване у форми богато опремљене монографије, Етеровићева књига је била истовремени наставак и прекид култа личности јер створена композитна слика више није била само представа политичке моћи већ и, колико год аранжирана, амбивалентна кумулативна представа.⁶³¹ Чињеница да је у књизи систематски откривен приватни живот Јованке и Тита током последњег периода њихове владавине у великој мери је отворила пут за њену вишезначност. Међутим, остаје непознато до које мере је финални избор фотографија био у функцији давања одговарајуће слике председничког пара, а колико је могао да буде вођен само Етеровићевом амбицијом и, посредно, комерцијалним очекивањима издавача.⁶³² Одлука да фотографише приватни живот Брозових за Етеровића је значила да све време ради у широком подручју у оквиру кога се преплићу пропаганда, такт, контрола, репрезентативност, непосредност, али и потенцијална, ненамерна, субверзивност.

Етеровић је књигу дефинисао на начин који је близак оркестрираном хуманизму изложбе *Породица човека*, као серију фотографија о заједничком животу Брозових у свим људским ситуацијама: „Мени је, од самог почетка, била идеја да прикажем друга Тита као обичног човека, са свом људском свакодневицом, кад је ван протокола, када је обичан и једноставан човек.”⁶³³ Књига *Њихови дани* објављена је у години прославе Титових јубилеја, прославе 85 година рођења и 40 година од његовог доласка на чело Комунистичке партије Југославије.⁶³⁴ Без обзира на богату опрему књиге, њен изглед и структура не сугеришу луксуз отворено, али се уклапају у форму репрезентације подразумеваног богатства у коме су Брозови

⁶²⁹ Видети нпр. Marien, *Photography, A Cultural History*, 53.

⁶³⁰ Gustav Krklec (t), Milan Babić i dr. (f), *Josip Broz Tito*, Zagreb, Spektar, 1973; Nikola Ban i dr. (ur.), Miloš Rašeta, Joco Znidaršić (f), *Tito u Kini*, Jugoslovenska revija, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1978; Михајло Ковач, Бојана Антуновић (ур.), Матја Коковић и др. (ф), *Тито на Кадињачи*, Комунист, Београд, 1979; Rajko Bobot (t), Branibor Debeljković (f), *Josip Broz Tito: Ilustrovana biografija*, Jugoslovenska revija, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1980. Слично као у бројним другим пропагандним и меморијалним издањима објављеним у вези са активностима председника, у овим књигама постоји низ очекиваних фотографија парада, сусрета и других догађаја заједно са уобичајеним снимцима културне, привредне и политичке тематике. Етеровићеве фотографије из књиге *Њихови дани* које су у мањем броју поновљене у каталогу објављеном поводом смрти председника, *Тито у југословенској фотографији* значајно се разликују од других очекивано протоколарних снимака објављених истом приликом које су направили други чланови Савеза. Stevan Ristić (ur.), *Tito u jugoslovenskoj fotografiji*, SF, Beograd, 1980.

⁶³¹ Поред вероватно различитих редакција фотографија које су направили аутор и модели, може се претпоставити да су сви објављени снимци били предмет строге контроле и цензуре. „Када је књига објављена био сам изложен огромном притиску домаће и стране штампе. Многи светски часописи желели су да објаве ове фотографије, али ја сам сматрао да је боље бити без новца на слободи, него богат у затвору у Пожаревцу.” Бралић, *Маг фотографске слике: Иво Етеровић*, 22.

⁶³² Да су очекивања издавача била велика говори податак о тиражу од 20.000 комада првог издања које је штампано на свим југословенским језицима. Аноним., „*Њихови дани*” – *Tito i Jovanka nezvanično*, Дневник, Нови Сад, 12. 5. 1977.

⁶³³ М. Р. Ђ., *Ivo Eterović, Njihovi dani, Foto-monografija o privatnom životu Brozovih*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 6.

⁶³⁴ Изабране фотографије из књиге представљене су на великој изложби *Тито* приређеној поводом прославе у трећој хали Београдског сајма. Здравко Басоровић, *Незаборавни утисци*, Политика експрес, 10. 5. 1977. Књига је одштампана у штампарији у Фиренци у великом формату и богатој опреми, са тврдим повезом на 170 страница са 148 црно-белих фотографија и 66 фотографија у боји и повременим кратким Етеровићевим текстуалним освртима. Књига је била заједничко издање Југословенске ревије и Издавачког предузећа *Вук Караџић*, уредница књиге била је Рада Путниковић-Матић, а аутор графичког дизајна био је уметник Миодраг Вартабедијан. Етеровић, *Њихови дани*, 12.

живели. Без обзира на то, Етеровић је на сваки начин покушао, и у великој мери успео, да их представи као обичне људе који имају различита интересовања, расположења и слабости упркос њиховој политичкој и друштвеној моћи. Он је, углавном кроз низ кратких фото-репортажа, доследно избегао сентименталност и стереотипна решења у оквиру којих су Брозови представљени као владари.

Међутим, чињеница да је књига објављена неколико година пре Брозове смрти у потпуности кореспондира са њеним меланхоличним тоном који је био резултат донекле необјашњивог стицаја околности. На фотографијама су, готово сигурно ненамерно, представљени и малобројни, али неочекивани детаљи, попут флека на тепиху и неиспеглане гардеробе, који подривају успех књиге као репрезентативне слике владајућег пара, али и уносе могућност њеног другачијег значења. Међутим, много важнија од баналности ових малобројних елемената је композитна слика о животним околностима Јованке и Јосипа Броза коју књига формира. Иако не постоје намерни покушаји субверзије њиховог ауторитета и моћи, кроз многе фотографије провлачи се елемент замора и замишљености, чак и тамо где су најмање очекивани. У књизи постоје бројне фотографије Тита које лако могу да се протумаче као представе остарелог човека који је прошао кроз живот пун изазова и успеха, али је, донекле резигнирано, постао свестан сопствене пролазности, као и све извесније пролазности државе чији је симбол и даље био.⁶³⁵ Можда више него на појединачне фотографије које отворено приказују Титову старост, незаобилазни кумулативни ефекат књиге своди се на симболичко приказивање меланхоличног почетка краја послератне Југославије. Упркос претпостављеној цензури и аутоцензури, ово је њена истовремено неухватљива и очигледна порука и својеврсно *оптичко несвесно* овог издања. Иако су специфичности Етеровићеве књиге, чији наслов такође сугерише пролазност, пре свега резултат комбинације друштвено-политичких и аматерско-уметничких околности, овај израз чини се одговарајућим. Овај збирни учинак књиге препознатљив је без обзира на све баријере и он је њена дефинитивна порука.⁶³⁶ Ово не значи да Етеровић није у потпуности био посвећен достојанственој представи својих модела, јер је он, по свему судећи, намерно свео фотографисање на једноставно и директно праћење израза, поза, односа и окружења, без атракције коју би му вероватно донела декоративна формална и наглашено наративна решења. Један од исхода оваквог приступа углавном је ограничен, али функционалан фотографски језик књиге који не припада ни званичној фото-репортажној репрезентацији ни аматерској уметничкој фотографији.

Премда се књига састоји од углавном сличних и неупечатљивих фотографија и конвенционалних решења прелома и дизајна, њен кумулативни квалитет превазилази ове елементе. Без обзира на иманентно пропагандни контекст настанка и номинално предвидљив ефекат објављивања, ово издање остаје доследно реализован фотографски пројекат који донекле превазилази почетну функцију. Највећи број фотографија није категорички одређен и истовремено припада различитим пољима фотографије славних, али и репортажне, портретне,

⁶³⁵ Иако не треба занемарити сугестивност накнадно познатог контекста, многе фотографије у књизи изгледају као суптилна најава трагичног краја социјалистичке Југославије. Исто, 7, 73, 75, 82, 98, 99, 112, 147, 148, 152 164.

⁶³⁶ Валтер Бењамин је први употребио израз *оптичко несвесно* у вези са откривањем визуелне реалности коју омогућава фотографски апарат, а људско око не види. Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproducibility*, second version, trans. Harry Zohn, in: Michael W. Jennings, Brigid Doherty et al. (eds.), *Walter Benjamin: The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproducibility and Other Writings on Media*, Harvard University Press, Cambridge, 2008, 37. Видети и: Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, 122. Розалинд Краус преузела је овај израз и користила га за означавање специфичне реметилачке појаве у оквиру модернистичких уметничких пракси познатих уметница и уметника. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge, 1994, 178-179.

породичне фотографије, због чега књига на тренутке делује као фото-албум, односно као часопис о животу славних личности, али и као дугачка фото-репортажа. Међутим, стереотипна решења ових жанрова у великој мери међусобно се потиру кроз инсистирање на понављању ликова истих актера и релативно малом померању формалне и наративне динамике. Ово мешање не доводи до сасвим новог квалитета, али захваљујући овој околности фотографије у књизи не делују неуверљиво и претенциозно. За разлику од других Етеровићевих књига, политички значај овог издања био је без сумње велики, колико непосредно, због природе представљања председничког пара, толико и непланирано, у смислу симболичког откривања специфичних друштвено-политичких околности у оквиру којих се књига појавила. Објављивање књиге готово сигурно је значило и одређени ризик за све укључене јер, иако је живот и однос Брозових номинално представљен као хармоничан, сама концепција овог издања и контекст у коме је објављено повлачили су бројна питања о њеној стварној или претпостављеној функцији.

4. Институционализација вредности организованог фото-аматеризма у Србији

4.1. Домети и последице аматерске историографије фотографије

4.1.1. Преглед издања и текстова о историји фотографије објављених у оквиру југословенског Савеза у Србији

Програми, планови, вести, фото-техничка и аматерско-уметничка питања били су много популарније теме у оквиру Савеза од писања о историјским фотографијама које су углавном представљале прошло, предратно време. У околностима установљавања нове државе и нове масовне фото-аматерске организације, историја светске и југословенске фотографије углавном није била предмет интересовања чланова и чланица Савеза. Према досадашњим сазнањима, не рачунајући популарно-научну књигу Јосипа Зидара објављену 1950. године у издању *Народне технике*, током 45 година постојања Фото-савеза, почев од 1981. године, у Савезу у Србији је објављено само осам издања малог обима у вези са појавама из историје југословенске и светске фотографије.⁶³⁷ Мајстор фотографије из Словеније Стојан Керблер организовао је 1981. године изложбу *Социјална тематика у словеначкој фотографији између два рата* у Салону фотографије у Београду, поводом које је објављен обиман каталог.⁶³⁸ Члан Савеза из Крагујевца Предраг Михајловић и историчар Миломир Минић приредили су 1986. године изложбу *Крагујевац 1900-1914 на фотографијама првих фото-аматера*.⁶³⁹ Мађарско-српски новинар Золтан Калапиш објавио је монографију посвећену зрењанинском фотографу Иштвану Олдалу (1829-1916), власнику првог сталног фотографског атељеа у Војводини, односно на територији данашње Србије.⁶⁴⁰ Никола Плавшић, историчар и један од оснивача Фото-кино клуба *Хајдук Вељко* у Неготину, приредио је књигу *Неготин са старих фотографија* 1987. године.⁶⁴¹ Бранибор Дебелковић је објавио текст у каталогу изложбе *Фотографија у Србији* у коме је разматрао историју послератне фотографије у Србији, као и *Монографију о Првој изложби фото-аматера 1901. године у Београду* поводом обележавања 150 година фотографије 1989. године.⁶⁴² Кратак преглед фотографије у Србији Горана Малића објављен је као увод у каталогу изложбе *Српска фотографија данас* одржане у Галерији Фото-клуба у Будимпешти 1984. године.⁶⁴³ Поред ових издања постојали су појединачни напори да се историја фотографије појави као једна од

⁶³⁷ Zidar, *Dager*.

⁶³⁸ Stojan Kerbler, Aleksander Bassin (t), *Socijalna tematika u slovenačkoj fotografiji između dva rata* [k], SF, Beograd, 1981. Ова изложба премијерно је отворена у Кабинету словеначке фотографије у оквиру Горењског музеја у Крању 1980. године, а пратио ју је каталог мањег обима од онога штампаног у Београду. Stojan Kerbler (ur.), *Socijalna tematika v slovenski fotografiji med obema vojnama* [k], Kabinet slovenske fotografije, Gorenjski muzej, Kranj, 1980. После ове, Керблер је у Салону фотографије приредио изложбу *Фран Крашовец 1892-1969*. Stojan Kerbler, Aleksander Bassin (t), *Fran Krašovec 1892-1969: Fotografije* [k], SF, Beograd, [1982].

⁶³⁹ Mihajlović, Minić, Debeljković (t), *Kragujevac 1900-1914 na fotografijama prvih amatera Svetozara Nikolića Šoše i Čedomilja Pavlovića Bojadžića*. Организација изложбе 1986. године била је резултат сарадње Народног музеја у Крагујевцу, Историјског архива Шумадије у Крагујевцу и Фото-кино клуба у Крагујевцу.

⁶⁴⁰ Zoltan Kalapiš, Laslo Kerekeš (prev.), *Bečkerečki svetlopisac*, FKS Vojvodine, Novi Sad, 1986.

⁶⁴¹ Никола Плавшић, *Неготин са старих фотографија*, ФКК *Хајдук Вељко*, Неготин, 1987.

⁶⁴² Branibor Debeljković (ur.), *Monografija o Prvoj izložbi amaterske fotografije u Beogradu 1901*, Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1989. Debeljković, *Kako je nastala Sekcija za fotografiju ULUPUDS-a*, u: Anonim. (ur.), *Fotografija u Srbiji*.

⁶⁴³ Malić, *Stočetdesetpet godina fotografije u Srbiji, kratak pregled*, u: Malić (t), *Srpska fotografija danas*.

тема у часописима Савеза.⁶⁴⁴ У периоду од 1948. године до 1985. године, у часописима Савеза објављено је четрдесетак текстова различитих аутора, углавном о фотографским појавама из XIX и раног XX века. Вероватно први текст о историји фотографије у послератној Југославији објављен је у првом броју часописа 1948. године, о словеначком проналазачу фотографског процеса на стаклу Јанезу Пухару (1814-1864).⁶⁴⁵ У наредних неколико бројева објављени су чланци аутора из Словеније и Македоније о камери опскури, развоју оптике и проналаску фотографије.⁶⁴⁶ Први послератни текст о историји фотографије у Србији највероватније је чланак *Прва изложба српских фотоаматера* Саве Цветковића, који је објављен 1950. године у петом броју часописа *Фотографија*.⁶⁴⁷ Током исте године појавила су се још два чланка истог аутора, један о Анастасу Јовановићу и други о првим штампаним фото-албумима Београда, и то су његови једини текстови објављени у часописима Савеза.⁶⁴⁸

Током педесетих година објављена су и два непотписана текста о раду Луја Дагера и Јанеза Пухара, као и један чланак о фотографским портретима Вука Караџића који је написао историчар књижевности Голуб Добрашиновић.⁶⁴⁹ До последњег броја *Фото-кино ревије* већину текстова и приказа у вези са историјом фотографије написали су уредник часописа Видоје Мојсиловић, историчар уметности Миодраг Јовановић и Бранибор Дебелковић, уз неколико непотписаних аутора. Поред још чланака о Јовановићу и Пухару, теме текстова биле су Народноослободилачка борба, фотографије из Србије на Светској изложби у Паризу, али и историографија фотографије и осврти на објављене књиге и одржане изложбе.⁶⁵⁰ Текстови о догађајима из светске историје фотографије укључивали су проналазак фотографије и пикторијализам, али и бројне приказе радова ауторки и аутора из целог света.⁶⁵¹ Током последње две године часописа уведена је нова рубрика, *Прилози историји југословенске фотографије*, објављени су чланци о пионирки фотографије у Србији Ани Фелдман, као и о фотографима у Зрењанину, Ваљеву и Земуну, који се могу протумачити као последице пораста занимања за проучавање историје фотографије.⁶⁵² Сви објављени текстови о историји фотографије били су у већој или мањој мери успешно написани, сажети, популарно-научни историографски описи различитих тема, намењени широј фото-аматерској публици која најчешће није имала претходно знање из ове области.

⁶⁴⁴ Укупан број текстова о историји фотографије, укључујући и приказе изложби и књига, који су објављени у часописима Савеза био је око 40, што значи да је у просеку сваке године објављивано мање од једног текста годишње.

⁶⁴⁵ Mirko Grešak, *Janez Puhar*, FG, I, 1, 1948, 4-5. Аутор чланка био је предратни словеначки фото-аматер.

⁶⁴⁶ Doc J. Branc, *Kamera opskura – preteča fotoaparata*, FG, I, 2, 1948; Doc J. Branc, *Istoriski razvoj optike*, FG, II, 4, 1949, 62; Blagoja Drnkov, *110 godina fotografije*, FG, II, 6, 1949, 81.

⁶⁴⁷ S. C., *Prva izložba srpskih fotoamatera*, FG, III, 5, 1950, 94-96.

⁶⁴⁸ S. C., *Anastas Jovanović, prvi srpski fotograf-amater*, FG, III, 8, 1950, 108; S. C., *Prvi albumi Beograda*, FG, III, 12, 1950, 162-4. Да иза иницијала „С. Ц.” стоји Сава Цветковић, видети у: Антић (ур.), *Анастас Јовановић: Талботуније и фотографије*, 245. Иако су непотписани текстови били уобичајени у часописима Савеза, случај овог аутора необичан је јер су ова три текста његови једини чланци објављени у оквиру Савеза. Могуће је да је овај низ текстова прекинут због тога што су теме текстова у југословенском контексту 1950. године могле да буду протумачене као неподобне. У прилог овоме говори и чињеница да је, после објављивања ова три текста током исте године, следећи чланак о историји фотографије у Србији објављен тек 1959. године. Захвалност за помоћ у вези са откривањем имена иза иницијала „С. Ц.” дугујем Мирославу Александрићу.

⁶⁴⁹ Anonim., *Luj Dager (18. novembar 1787 – 10 juli 1951)*, FG, IV, 7-8, 1951; Anonim., *Janez Puhar, pronalazač fotografije na staklu*, FG, V, 6, 1952, 18-9; Golub Dobrašinić, *Ko je sve pravio portrete Vuka Karadžića?*, FKR, XII, 10, 1959, 8.

⁶⁵⁰ Видети Анекс 6.8.4.

⁶⁵¹ Видети Анекс 6.8.5.

⁶⁵² Видети Анекс 6.8.4.

Од 1968. године, у рубрици *Листајући старе часописе Фото-кино ревије* представљени су појединачни бројеви предратних и послератних југословенских фотографских часописа. Ова рубрика, коју је вероватно увео Видоје Мојсиловић, а наставио Горан Малић, значајна је, без обзира на скромни садржај и обим, јер говори о тенденцији да се знање о историји фото-аматеризма прошири, односно да се рад Савеза на неки начин самоисторизује. До 1970. године у рубрици су представљани предратни фото-аматерски часописи *Фото-ревија* из Хрватске и *Фото-аматер* из Словеније, а касније су, поред послератних издања хрватских магазина *Фото-ревија* и *Наша фотографија*, представљани и рани бројеви часописа Савеза *Фотографија* и *Фоторевија* из четрдесетих и педесетих година. Текстови из ове рубрике, која је објављивана до 1981. године, углавном су били кратки описи изабраног садржаја одређених бројева часописа.⁶⁵³

4.1.2. Аmaterске историографије фотографије у Србији

Међу првим истраживачима историје фотографије у Србији били су истакнути чланови Савеза Бранибор Дебељковић, Миодраг Ђорђевић и Горан Малић, који су, на различите начине, увидели да су историјске фотографије значајан део културног наслеђа, али и основа за рад савремених фотографа. Међутим, њихова полазишта била су двоструко обележена аматеризмом – они су били историчари-аматери који углавном нису познавали методологију научног истраживања и уметници-аматери који нису имали уметничко образовање.⁶⁵⁴ Приступи које су користили сводили су се на фактографску историографију и некритички примењену формалну анализу, али ни ова полазишта нису била дефинисана и доследно спровођена. Поред тога, једини систем вредности који су ови аутори у својим разматрањима историје фотографије могли да следе био је онај установљен у пољу организованог фото-аматеризма у оквиру кога су ограничења аматерске уметничке фотографије представљала највишу вредност не само фотографије као уметничке дисциплине већ и сваке друге врсте фотографије. Последица овога била је категоричка и вредносна неодређеност истраживања у оквиру које су остала нејасна мерила у вези са дефинисањем и истраживањем карактеристика и врсте историјских фотографија. Друштвени, политички и културни контексти у разматрањима ових аутора најчешће су представљени као неутралне позадине, а не као кључне одреднице и услови од којих су директно зависиле функције, значења и изглед историјских фотографија. Због ових околности, фотографије нису разматране као важни историјски артефакти који најчешће нису имали везе са уметношћу, већ као слике чији је изглед у смислу композиције и формалних елемената био њихова посебно значајна особина. Овакав истраживачки приступ историји фотографије умногоме је пренесен на каснија стручна, али и научно и методолошки уобличијена истраживања. Овај утицај донекле се може оправдати чињеницом да су чланови Савеза, који су истраживали историју фотографије, представљали својеврсни стручни ауторитет због својих практичних и техничко-технолошких знања.

У време рада првих историчара-аматера у Србији, као ни у СФР Југославији, није постојао научни дискурс о фотографији као посебном предмету истраживања, док је највећа и најутицајнија стручна институција у Југославији била посвећена развоју организованог фото-

⁶⁵³ Видети Анекс 6.8.6.

⁶⁵⁴ У вези са образовањем ових истакнутих чланова Савеза, видети: Драгослав Мирковић, *Биографије*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 210, 211, 214.

аматеризма. Према досадашњим сазнањима, осим текстова који су спорадично објављивани у часописима Савеза, књига и чланака историчарке архитектуре Дивне Ђурић-Замоло о изгледу архитектуре Београда на историјским фотографијама, текста историчарке уметности Мирјане Цепине о новосадском фотографу Георгију Кнежевићу, издања *Збирка фото-негатива Ристе Марјановића* Милојка Гордића и превода књиге *Сажета историја фотографије* Хелмута и Алисон Гернсхајм – практично није постојала историографија фотографије у Србији.⁶⁵⁵ Осим ових специјализованих текстова и издања у оквиру којих су фотографије пре свега разматране због мотива које приказују, није било литературе на српско-хрватском језику коју су историчари фотографије могли да следе и њихови главни извори, поред иностране литературе, биле су пре свега саме фотографије, периодика и архивска грађа. Својеврсни изузетак била је изложба историчарке уметности Наде Грчевић о 100 година фотографије у Хрватској, која је отворена током 1966. године у загребачком Музеју за умјетност и обрт, а годину дана касније и београдском Дому омладине, и она је вероватно у одређеној мери утицала на појаву првих истраживачких иницијатива у Србији.⁶⁵⁶ Објављене историографије фотографије чији аутори и уредници су били истакнути чланови Савеза, поред осталог, обухватају приступ описне фактографије књиге *Стара српска фотографија*, интердисциплинарно конципирани зборник *Фотографија код Срба 1839-1989* и хронолошки појмовник *Летопис српске фотографије 1839-2008*.

Бранибор Дебелковић био је први истакнути члан Савеза који је почео да се бави истраживањем историје фотографије у Србији.⁶⁵⁷ Дебелковић је у уводном тексту објављеном у публикацији *Фотографија у Србији* поставио своје виђење сажете хронологије историјских дешавања везаних за фотографију у Србији. За разлику од временског оквира његовог будућег обимног истраживања *Стара српска фотографија*, овде је највећи део чланка посвећен периоду после 1945. године. Као и у претходном чланку о југословенској фотографији објављеном на енглеском језику у издању *Focal Encyclopedia of Photography*, и у овом тексту приметна је Дебелковићева способност да истакне значај догађаја које сматра најважнијим и

⁶⁵⁵ Дивна Ђурић-Замоло, *Сачувани лик Београда на фотографијама Анастаса Јовановића, Ивана Громана и Милана Јовановића*, Годишњак града Београда, XIV, 1967, 141-160; Дивна Ђурић-Замоло, *Београд са старих фотографија*, Туристичка штампа, Београд, 1968; Милојко Гордић (ур.), *Збирка фото-негатива Ристе Марјановића* [к], Завод за заштиту споменика културе, Београд, 1973; Дивна Ђурић-Замоло, *Београд 1930 на фотографијама Јеремје Станојевића*, МГБ, Београд, 1975; Мира Цепина, *Први новосадски фотограф Георгије Кнежевић*, Вести Музеја града Новог Сада, бр. 7, 1974, 4, према: Тодић, *Историја српске фотографије 1839-1940*, 107; Gernsheim, Gernsheim, *Fotografija, sažeta istorija*. Према досадашњим сазнањима, аутор првог текста о фотографији, који је објављен на српском језику 1958. године, био је Јован Андрејевић. Јован Андрејевић, *Фотографија*, Седмица, 3, 4, 5, 6, 1958. Видети: Miodrag Jovanović, *Esej Jovana Andrejevića o fotografiji u Sedmici iz 1858. godine*, FKR, XXV, 3, 1972, 6; Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 53; Тодић, *Историја српске фотографије*, 22; Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008.*, 20.

⁶⁵⁶ Nada Grčević, Zdenka Munk i dr., *100 godina fotografije u Hrvatskoj (1840-1940)* [к], Музеј за умјетност и обрт, Загреб, 1966; Anonim., *Kratke vesti [100 godina fotografije u Hrvatskoj]*, FKR, XX, 2, 1967, 41; Видети и: Nada Grčević, *Fotografija devetnaestog stoljeća u Hrvatskoj*, Друштво повјесничара уметности Хрватске, Загреб, 1981.

⁶⁵⁷ Пре него што је почео да истражује историју фотографије, Дебелковић је објавио више десетина текстова о техничко-технолошким, аматерско-уметничким и организационим питањима актуелним у оквиру Савезу. Поред тога, превео је десетак текстова објављених у иностраним фото-аматерским часописима, написао две критике домаћих изложби и неколико пута уређивао рубрику *Анализа радова наших читалаца у Фото-кино ревији*. За детаљан увид у Дебелковићеве објављене текстове видети: Дебелковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебелковић: Петроспектива 1936-2001*, 138-139. Дебелковићев први историографски текст објављен је под називом *Прве изложбе фотографија у Србији* 1960. године. Иако он наводи овај текст као свој „први чланак из историје српске фотографије”, он је пре тога објавио кратак текст 1956. године. Branibor Debeljković, *Malo istorije fotografije*, ВО, 1, 1956, 18-19; Branibor Debeljković, *Prve izložbe fotografije u Srbiji*, FKR, XIII, 6, 1960, 21, 25-26; Дебелковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебелковић: Петроспектива 1936-2001*, 143. Видети и: Branibor Debeljković, *Slobodna tema*, FKR XXXV, 4, 1982, 14-15; Dragica Vukadinović, *U punom zanosu: Branibor Debeljković u Srećnoj galeriji* [intervju], FKR, XXXVII, 7-8, 1984, 6-7.

направи углавном повезану структуру текста. Иако је донекле хронолошки и садржајно неуравнотежен, овај чланак је вероватно био први сажети историјски преглед фотографије у Србији.⁶⁵⁸ Годину дана пошто је постао предавач на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду, он је 1971. године започео истраживање чији резултат је био прва историзација фотографије у Србији, под називом *Стара српска фотографија*.⁶⁵⁹ Изложба на којој је приказано око 800 изабраних фотографија отворена је у октобру 1977. године у Музеју примењене уметности у Београду, а током њеног трајања објављена је књига истог назива са текстом опремљеним референтним апаратом и избором од 145 репродукција. Кроз изложбу и књигу Дебељковић је представио неке од специфичности историје фотографије у Србији у периоду од првих вести о дагеротипији до 1918. године, чиме је први пут поставио домаћа фотографска достигнућа на мапу светске историје фотографије.⁶⁶⁰ Позитивни исходи његовог пионирског и у каснијем периоду изразито утицајног подухвата везани су пре свега за његова многа открића која су била резултат преданог вишегодишњег истраживања. Иако није дефинисао свој приступ на тај начин, Дебељковић је у тексту представио историјске фотографије као предмете који су значајни по себи и нису само историјске илустрације.

Дебељковић је своју студију видео као важно ауторско дело, и после шест година рада, саставио је историјски преглед који обухвата бројне фотографије аутора и ауторки који су радили у оквиру широког спектра различитих специјализација и друштвених околности. Текст садржи многе тематске осврте у вези са изложбама, ателјеима, албумима, разгледницама, књигама, часописима и опремом фотографија. Ипак, организација књиге донекле је проблематична: прелом густо збијене курзивне типографије без маргина напоран је за читање; илустрације су раздвојене и организоване у нефункционалне блокове, док њихов распоред најчешће није у вези са текстом. Без обзира на то, ова књига до данас остаје најуспешније графички решено издање историографије фотографије у Србији. У издању Народне библиотеке Србије, у којој се чува Легат Бранибора Дебељковића, 2005. године објављено је друго издање ове књиге са непромењеним садржајем, без исправљених грешака у тексту, али и без препознатљивог дизајна.⁶⁶¹ Многобројни подаци до којих је Дебељковић дошао, објављени су први пут и у књизи повезани у углавном складно артикулисан фактографско-

⁶⁵⁸ Дебељковићев кратки и садржајни преглед историје фотографије у СФР Југославији под називом *Yugoslavia* објављен је први пут 1965. године као одредница истог назива у енциклопедији фотографије издавачке куће Focal Press на енглеском језику: В. Д., *Yugoslavia*, in: А. Kraszna-Krausz et al. (eds.), *The Focal Encyclopedia of Photography*, London, 1969, 1689-1691; Debeljković, *Fotografija u Srbiji*, [1970].

⁶⁵⁹ У вези са Дебељковићевим запослењем на Академији за позориште, филм, радио и телевизију, видети: Николић, *Факултет драмских уметности*, 193; Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*, 144. Debeljković, *Stara srpska fotografija*; Дебељковић, Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*, 144. Изузимајући техничке приручнике, *Стара српска фотографија* била је најдужи текст о фотографији објављен у Србији до тада.

⁶⁶⁰ У тексту историчара уметности Миодрага Јовановића о овој изложби назначено је да је првобитни план укључивао истраживање историје фотографије у оквиру три београдска музеја. У Музеју савремене уметности планирана је изложба о фотографији после Првог светског рата, док је у оквиру заједничке изложбе Музеја примењене уметности и Музеја града Београда планирана изложба фотографије до Првог светског рата. „Замишљене истраживачке акције са више сарадника свеле су се, ипак, на велики занесеначки труд једне личности. Био је то наш истакнути мајстор фотографије Бранибор Дебељковић чији су истраживачки и списатељски напори резултирали изложбом и књигом изванредне студиозности и слојевитости.” Мiodrag Јovanović, *Izložba i knjiga „Stara srpska fotografija”*, FKR, 1977, XXXI, 3, 6-7.

⁶⁶¹ Дебељковић је 1971. године предао писмени предлог пројекта за књигу и изложбу *Стара српска фотографија* Музеју примењене уметности и почео рад на истраживању које је трајало „скоро седам година”. Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*, 144. Бранибор Дебељковић, *Стара српска фотографија*, Народна библиотека Србије, Београд, 2005; Легат Бранибора Дебељковића, <https://nb.rs/posebne-zbirke/biblioteke-celine-i-legati/>, pr. 05. 2025.

историографски наратив.⁶⁶² Готово свих 29 поглавља у књизи садрже нова сазнања или закључке а Дебељковић је у два најдужа сегмента домишљато анализирао фотографије Анастаса Јовановића и опсежно писао о његовом фотографском опусу, који је, у глобалним оквирима, вероватно много значајнији од Јовановићевог рада у другим уметничким техникама.⁶⁶³ Дебељковић је дошао до многих открића о раду фотографа занатлија и направио прву систематизацију података у вези са периодом и местом њихове активности.⁶⁶⁴ Он је први пут истакао значај фотографских опуса насталих у оквиру широког спектра друштвених околности које су, поред фотографских атељеа, укључивале топографско бележење, репортажу, етнографију, фото-аматеризам, издаваштво, војску и ратна дешавања, итд. Он је видео фотографије Анастаса Јовановића, И. В. Громана, Милана Јовановића, Марка Стојановића, Ристе Марјановића и Николе Зега као посебно значајне, али такође је, углавном први пут, истражио и открио важну историјску грађу у вези са многим другим ауторима занатске, аматерске, репортерске, научне и војне фотографије. Открио је и значајне документе који говоре о иницијативама појединих фотографа, за шта су најсликовитији и касније често цитирани пример биле неуспешне молбе фотографа Мојсила Живоиновића поднете Министарству просвете 1863. године у вези са захтевним фотографисањем свих споменика „српских Старина”.⁶⁶⁵ Поред периодике и архивске грађе, Дебељковић је у истраживање увео

⁶⁶² Дебељковић је, поред приватних колекција, истражио фондове Музеја примењене уметности, Музеја града Београда, Народне библиотеке Србије, Библиотеке града Београда, Историјског музеја, Архива САНУ, Архива СФРЈ, Архива СР Србије, Војног музеја СФРЈ и Етнографског музеја и на тај начин указао на најзначајније збирке и архиве фотографија у Србији. Наслови поглавља у књизи су: *Путујући фотографи, Анастас Јовановић, Портрети, Фотографски атељеи, Фото-атељеи у Београду, Фотографија у унутрашњости Србије, Дворски фотографи, Атеље, Формати фотографија, Реверси фотографија, Опрема фотографија, Албуми, Фотографија и друштво, Фотографска документација, Предел, ведуте и архитектура, И. В. Громан, Репортажа, Крај 19. века и најранији период 20. века, Прва изложба аматера фотографа, Марко Стојановић, Професионална фотографија, Милан Јовановић, Фотографија у штампани, Албуми са штампаним фотографијама, Разгледнице, Изложба фотографија, Никола Зега, Први светски рат, Фотографска литература. Дебељковић, Стара српска фотографија.*

⁶⁶³ Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 16, 21. У релативно обимној претходној литератури о Јовановићевом раду његов фотографски рад сматран је споредном категоријом у односу на његов графички опус. Пионирски изузетак је текст Саве Цветковића из 1950. године у коме овај аутор закључује: „ Овај осврт је указивање и позив за даље и потпуније проучавање рада Анастаса Јовановића, нарочито у области фотографије, где је његово место, неоспорно, на највишем ступњу.” S. С, *Anastas Jovanović, prvi srpski fotograf-amater*, FR, III, 8, 1950, 108. За детаљну библиографију о раду и животу Анастаса Јовановића видети: Љубомир Никић, *Анастас Јовановић, Оглед библиографије*, у: Антић (ур.), *Анастас Јовановић: Талботитије и фотографије*, 201. Дебељковић први пут аргументовано и опсежно износи своје становиште у вези са тим да су Јовановићеве фотографије његово најзначајније достигнуће које по значају припада светској историји фотографије. Ова теза први пут је кратко формулисана у његовом тексту *Фотографија у Србији* из 1970. године. Дебељковић, *Фотографија у Србији, кратак преглед*, 5. Овај Дебељковићев чланак цитиран је и у тексту Радмиле Антић из 1977. Антић, *Живот и личност Анастаса Јовановића*, у: Антић, Ђорђевић (ур.), *Анастас Јовановић – први српски фотограф*, 7-8.

⁶⁶⁴ Исто, 22-28. Изванредно, фактографски прецизно, касније истраживање Мирослава Александрића о раду бројних фотографских атељеа у Србији показало је многе мањкавости Дебељковићевог текста, али и његов пионирски утицај и значај његовог истраживања. Мирослав Александрић, *Фотографи и фотографски атељеи у Србији, 1860-1918*, допуњено, ревидирано и обogaњено издање, Фото-музеј, Београд, 2020.

⁶⁶⁵ У првој молби Живоиновић је захтевао писмену дозволу, коју је добио, а у другој је без успеха тражио новчана средства како би наставио фотографисање свих споменика „српских Старина” прво у границама, а касније и ван граница тадашње Србије. Дебељковић закључује како је „бирокарски кратак и енергичан” негативан одговор Министарства просвете анахрон у односу на дешавања у оквиру којих су владе западноевропских држава организовале фотографисање споменике културе. Дебељковић, *Стара српска фотографија*, 30-31. Он овде, али и на пуно других места у тексту, позива друге ауторе да наставе његово истраживање у нади да ће можда неко у будућности доћи до нових открића. Тридесет и пет година после његове књиге, у раду *Мојсеј Живоиновић, Фотограф* Мирослав Александрић открио је нове детаље у вези са овим фотографом. Мирослав Александрић, *Мојсеј Живоиновић, фотограф*, Свеске Матице српске, 52, с. 13, 2011, 121-126. У међувремену, преписка коју је Дебељковић пронашао описивана је у прегледима историје фотографије: Миланка Тодић, *Фотографија у Србији*

и изворе који нису директно везани за историју фотографије, али речито говоре о различитим аспектима њене употребе који су коришћени и у каснијим истраживањима.⁶⁶⁶

Без обзира на своје претходно објављене текстове о фотографији и дугогодишње истраживање Дебељковић је остао историчар-аматер који није познавао методологију научног истраживања и његова запажања и закључци често нису били подржани прецизном аргументацијом. Поред многобројних врлина, у књизи *Стара српска фотографија* постоје бројне, мање важне, грешке техничке природе⁶⁶⁷, као и пропусти који су последица специфичних околности овог истраживања. Иако је назначио историјске контексте у којима су се фотографије појављивале, Дебељковић их није критички разматрао, односно није их видео као одлучујуће важне за анализу фотографија. Ограничења пионирских околности у којима је Дебељковић радио била су значајна препрека и делимична непрецизност његовог текста пре свега је била последица његове неприпремљености за истраживање, а не недостатка откривене грађе и његових становишта у вези са њом.⁶⁶⁸ У књизи изостаје јасна структура, док због тематских одредница нека поглавља изгледају као да су делови других, а њихов редослед често прекида логику започетог наратива.⁶⁶⁹

Дебељковићев истраживачки историографски приступ није био производ академских амбиција већ резултат његовог аматерског ентузијазма, жеље и упорности и, без обзира на све мане и грешке, књига *Стара српска фотографија* остаје најоригиналнији и најутицајнији преглед историје фотографије у Србији. Може се рећи да су готово сви истраживачи чија су сазнања после 1977. године значајно проширила поље историје фотографије у Србији на различите начине били под утицајем Дебељковићеве студије. Можда о изузетности Дебељковићевог подухвата највише говори његова одлучност у жељи да настави да се бави

у XIX веку, МПУ, Београд, 1989, 21; Тодић, *Историја српске фотографије 1839-1940*, 52; Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008.*, 2009, 22.

⁶⁶⁶ Посебно занимљива у овом смислу је књига Владана Ђорђевића *Министар у ансу*, али и друга издања. Владан Ђорђевић, *Министар у ансу*, Штампa Ст. М. Ивковић и комп., Београд, 1909; Јован Скерлић, *Историјски преглед српске штампе 1791-1911*, Издање Српског удружења, Београд, 1911; Пера Тодоровић, *Дневник једног добровољца*, Српска књижевна задруга, Београд, 1938; Бранко Перуничкић, *Управа вароши Београда*, Музеј града Београда, 1970. Може да се претпостави да је и литература на немачком и енглеском језику коју је Дебељковић користио била пресудно важна за његове закључке не само због сазнања о историји светске фотографије, већ у смислу оквирног истраживачког модела, односно приступа разматрању фотографије као друштвене појаве. Нпр.: Josef Maria Eder, *Geschichte der Photographie*, Wilhelm Knapp, Halle, 1932; Aron Erich Stenter, *Die Photographie in Kultur und Technik*, E. A. Seemann, Leipzig, 1938; Newhall, *The History of Photography*; Peter Pollack, *Die Welt der Photographie*, Econ, Dusseldorf, 1962; Michel Braive, *Das Zeitalter der Photographie*, Callway, München, 1965 [превод са француског језика]; Helmut & Alison Gerhnsheim, *The History of Photography*, TH, London, 1969; Otto Steizer, *Kunst und Photographie*, Piper, München, 1966; John Szarkowski, *Looking at Photographs*; Sharf, *Art and Photography*.

⁶⁶⁷ У тексту нису ретке реченице које су директно пренете из говорног језика, док наслов књиге говори о недовољно профилисаој концепцији истраживања. Нпр.: „Поред одеће по моди, по европски намештене куће [...]”, Исто, 7; или: „Мени је још као детету остао у живом сећању [...]”, Исто, 27; „[...] целу галерију ратничких ликова који овај страшни рат мушки износе на својим леђима”. Исто, 35; „[...] као и мањи фотографи који у немогућности снимања [...]”, Исто, 43; „Да би се једна оваква фотографија, која има безброј тонова [...]” Исто, 44.

⁶⁶⁸ На пример, један од очигледних недостатака текста су површне одреднице о броју фотографија које анализира или које има у виду. Ни на једном месту у тексту Дебељковић ни приближно не наводи квантитет, већ говори о томе како у Србији постоји „мало” или „пуно” фотографија одређене врсте. Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 16, 21, 18, 23, 32, 35, 37, 40, 42.

⁶⁶⁹ Поглавља *Дворски фотографи*, *Атеље*, *Албуми*, *Албуми са штампаним фотографијама* састоје се од једног или неколико пасуса. Поглавља *Кратка поглавља Формати фотографија* и *Реверси фотографија* у књизи распоређена су пре поглавља *Опрема фотографија* чији део би могла да буду. Исто, 27-28. Чини се да је Дебељковић интуитивно саставио оквирни редослед тема не обазирјући се превише на њихову прегледност и повезаност. Због овога је, уз непрегледну типографију, читање целе књиге, али и баратање појединачним поглављима, напоран подухват.

историјом фотографије у аисторијском фото-аматерском окружењу. Он је тако објавио издање о *Првој изложби аматерске фотографије* у Београду 1901. године, и припремио књигу о фото-аматерском раду Марка Стојановића, једног од њених најважнијих учесника, темама о којима је писао и у књизи *Стара српска фотографија*.⁶⁷⁰

Практично без литературе на српском језику и без познавања научне методологије, Дебељковић је успео да напише оригиналан и углавном релевантан, пионирски преглед историје фотографије у Србији. Усмеравањем пажње на историјску фотографију, он је поставио основе слојевитијег разматрања савремене фотографије. С друге стране, иако се са сигурношћу може рећи да је Дебељковићев историјски пројекат унапредио разумевање фотографије као артефакта културе у Србији, он је био ограничен недиференцираним полазиштем и неодређеним критеријумима. Ипак, важније од бројних недостатака књиге јесте дугогодишње истраживање које је Дебељковић самостално спровео које представља највећи допринос и кључан пионирски корак историје фотографије у Србији. Бројни закључци до којих је дошао били су важни за каснија истраживања због чега ова књига добија на значају ако се посматра у контексту наредних истраживачких подухвата историје фотографије у Србији. Поред осталог, проучавање историје фотографије на различите начине настављено је у текстовима и књигама Александра Павловића, Радмиле Антић, Миланке Тодић, Миодрага Ђорђевића, Горана Малића, Предрага Михајловића, Марине Зековић, Дарка Ђирића, Милене Марјановић, Мирослава Александрића и Јелене Матић.⁶⁷¹

Неколико месеци пре отварања изложбе *Стара српска фотографија*, у августу 1977. године, отворена је изложба *Анастас Јовановић, први српски фотограф* коју су приредили историчарка уметности Радмила Антић и мајстор фотографије Миодраг Ђорђевић у Галерији Српске академија наука и уметности. Изложбу, која је организована у сарадњи са Музејом града Београда, пратио је обиман каталог са текстовима Антић, Ђорђевића, Павла Васића и библиографијом текста о Јовановићевом раду и животу коју је припремио Љубомир Никић.⁶⁷² Како Миодраг Ђорђевић наводи у свом тексту – организатори су прихватили његову иницијативу из 1975. године да се фотографски опус Анастаса Јовановића први пут представи јавности.⁶⁷³ Међутим, за разлику од Дебељковићевог историографског пројекта, главну истраживачку улогу овом приликом имала је историчарка уметности Радмила Антић, музејска саветница Музеја града, која је објавила студијски текст *Анастас Јовановић – први српски фотограф* и заједно са Ђорђевићем приредила изложбу.⁶⁷⁴ Ђорђевићева улога била је везана

⁶⁷⁰ Дебељковић, *Монографија о Првој изложби аматерске фотографије у Београду 1901. године*, FSJ, Београд, 1989. и постхумно: Дебељковић, *Београд и Београђани крајем 19. века виђени оком Марка Стојановића*; видети и друго издање: Дебељковић, *Монографија о Првој изложби аматерске фотографије у Београду 1901. године, поводом 100 година оснивања Клуба фотографских аматера 25. јула 1901.*

⁶⁷¹ Предраг Михајловић Циле, Миломир Минић, *Споменар 1904-1914, Снимци крагујевачких фотоаматера*; Марина Зековић, *Ратни сликари, фотографи аматери и дописници фотографи у српској војсци 1914-1918*, Војни музеј, Београд, 2001; Мирослав Александрић, *Фотографи и фотографски атељеи у Србији (1860-1918)*; Дарко Ђирић, *Градски номад*, МГБ, 2016; Матић, *Kratka istorija fotografije*; Милена Марјановић, *Лице рата: Ратна фотографија у Србији 1912-1913/1914-1918*, Прометеј, Нови Сад, РТС, Београд, 2019. О утицају Дебељковићевог истраживања на остале истраживачице и истраживаче историје фотографије у Србији видети наредни текст.

⁶⁷² Антић, Ђорђевић (ур.), *Анастас Јовановић – први српски фотограф*, у: Антић (ур.), *Анастас Јовановић – први српски фотограф*, 5-50; Миодраг Ђорђевић, *Фотографија Анастаса Јовановића*, у: Исто, 51-58; Павле Васић, *Утицај фотографије на дело и стил Анастаса Јовановића*, у: Исто, 75-104; Љубомир Никић, *Библиографија основних радова о Анастасу Јовановићу*, у: Исто, 75-104. Судећи према овој библиографији, Никић и Васић су били аутори највећег броја текстова о Јовановићу у периоду после Другог светског рата.

⁶⁷³ Ђорђевић, *Фотографија Анастаса Јовановића*, у: Исто, 53-54.

⁶⁷⁴ Радмила Антић до ове изложбе бавила се историјом фотографије на изложби *Београдска деца на уметничким делима и старим фотографијама* која је одржана 1957. године. Видети: Ксенија Шукуљевић-Марковић, *In*

за иницијативу и стручну подршку – он је поред почетне идеје, допринео избору фотографија и фотографски обрадио оригинални материјал, али његов текст *Фотографија Анастаса Јовановића* пре свега је посвећен техничким аспектима Јовановићевих фотографија и проблемима припреме изложбе. У тексту Павла Васића ревидиран је став овог сликара и историчара уметности о значају фотографије у делу Анастаса Јовановића, који претходно није био препознат у његовој књизи о Јовановићевом раду из 1962. године. Васић у својој докторској дисертацији, одбрањеној 1956. године, а објављеној 1962. године, види Јовановићеве фотографије као не увек добродошло помагало, док у новом тексту износи изненађујући закључак: „У ствари случај Анастаса Јовановића је типичан за најдраматичнију појаву у нашој ликовној уметности XIX века: смену сликарства фотографијом”.⁶⁷⁵

У наслову наредног великог издања Радмиле Антић о раду Анастаса Јовановића избегнут је опис „први српски фотограф” и замењен је техничким описом „талботипије и фотографије”.⁶⁷⁶ Ова промена можда је била у вези са дилемом око тога да ли је Јовановић био први фотограф у Србији, односно са открићем које је члан Савеза Александар Саша Павловић први пут објавио 1979. године у тексту *Прво снимање Београда дагеротипом и Димитрије Новаковић у часопису Фото-кино ревија*. Павловић је открио да је хрватски трговац српског порекла Димитрије Новаковић, а не Анастас Јовановић како се раније сматрало, био аутор прве фотографије настале на територији тадашње Србије.⁶⁷⁷ Међутим, Радмила Антић није променила свој став и у свом поново објављеном тексту и даље сматра да је Јовановић био први фотограф у Србији.⁶⁷⁸ За разлику од Антић, Дебељковић у тексту своје књиге ни на једном месту не износи овакву тврдњу и, иако сам није знао за важан податак о Новаковићу, његов скептицизам према тврдњама о првенству које је сам Јовановић изнео у својој аутобиографији у потпуности одговара Павловићевом закључку да је Јовановић највероватније знао и прећутао сазнање о томе да је неко пре њега већ фотографисао у Србији.⁶⁷⁹

тетогіат, Одлазак истакнутог музејског стручњака Радмиле Лале Антић (1922-1999), Годишњак града Београда, XLVII-XLVIII, 2000-2001, 361-363.

⁶⁷⁵ Павле Ч. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, Народна књига, Београд, 1962, 93-98; Павле Васић, *Утицај фотографије на дело и стил Анастаса Јовановића*, у: Антић Ђорђевић (ур.), *Анастас Јовановић – први српски фотограф*, 72.

⁶⁷⁶ Антић је 1984. године приредила обимну књигу *Анастас Јовановић: Талботипије и фотографије* у оквиру које су објављене репродукције свих до тада познатих сачуваних Јовановићевих калотипија и фотографија из фонда, пре свега, Музеја града Београда, али и из збирки других музеја, установа и приватних колекција. Овом приликом поново су објављени у мањој мери измењени текстови Антић и Ђорђевића и знатно проширени библиографски преглед Љубомира Никића. Антић (ур.), *Анастас Јовановић: Талботипије и фотографије*. [Талботипија је непрецизан израз често коришћен за означавање фотографског процеса калотипија који је Вилијам Хенри Фокс Талбот открио 1840. године и патентирао 1841. године. Видети: Larry J. Schaaf, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton University Press, Princeton, 2000, 17-18.

⁶⁷⁷ Aleksandar Saša Pavlović, *Prvo snimanje Beograda dagerotipom*, FKR, XXXII, 4, 1979, 27. Дужа верзија текста објављена је у Зборнику Историјског музеја Србије: Александар-Саша Павловић, *Прво снимање Београда дагеротипом и Димитрије Новаковић*, Зборник историјског музеја Србије, Београд, 1982, 225-233. У тексту је у неколико реченица експлицитан чланак из пештанских *Сербских народних новина* бр. 37 из маја 1840. године у коме се спомиње како је Димитрије Новаковић, трговац српског порекла из Хрватске [Аустроугарске], током свог пропутовања, направио и поклатио Кнезу Михаилу Обреновићу дагеротипију Београда насталу истом приликом.

⁶⁷⁸ „Тај први српски фотограф [...]” Радмила Антић, *Живот и личност Анастаса Јовановића*, у: Антић (ур.), *Анастас Јовановић: Талботипије и фотографије*, 42.

⁶⁷⁹ Debeljković, 12; Pavlović, 233. Напротив, он критички разматра део Јовановићеве аутобиографије у којој тврди да је био први у остваривању многих дела, од којих је најзначајније то што се први међу Словенима бавио фотографијом. Одмах после овог цитата Дебељковић наводи раније примере коришћења фотографије код других словенских народа. Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 12. Нада Грчевић наводи Новаковића као пионира фотографије у Хрватској; Grčević, *Fotografija devetnaestog stoljeća u Hrvatskoj*, 12-13. Инсистирање на томе да је

Стицајем околности, ни Бранибор Дебељковић ни Радмила Антић нису били укључени у, до данас, најобимнију историзацију фотографије у Србији *Фотографија код Срба 1839-1989.*, чији главни уредник је био Миодраг Ђорђевић.⁶⁸⁰ Међутим, вишеструки утицаји њихових пионирских истраживања могу да се препознају у различитим аспектима овог великог пројекта.⁶⁸¹ Велика изложба отворена је у Галерији Српске академије наука и уметности, Музеју савремене уметности и у Салону Музеја савремене уметности у Београду поводом обележавања јубилеја 150 година фотографије 1991. године.⁶⁸² Овај подухват, замишљен као свеобухватан преглед историје фотографије у Србији, окупио је 18 сарадница и сарадника различитих специјализација који су били задужени за 19 сегмената изложбе и публикације, за чије потребе су истражене збирке, архиви и фондови више десетина музеја, галерија, библиотека, архива и других установа, на подручју целе Србије. Чињеница да је Ђорђевић, дипломирани лекар и мајстор фотографије, изабран да буде главни уредник и кустос и даље највећег пројекта историзације фотографије у Србији, организованог у сарадњи две референтне републичке институције културе, говори о репутацији и утицају који су најистакнутији чланови Савеза имали у друштву у Србији и СФР Југославији.⁶⁸³ Поред Ђорђевића, који је био „аутор концепције изложбе и публикације”, велики тим чинили су историчарке и историчари уметности: Гордана Видаковић, Јеша Денегри, Јован Деспотовић, Јасна Марковић, Славица Стаменковић, Сава Степанов, Јасна Тијардовић, Славко Тимотијевић, Миланка Тодић и Миланка Шапоња, истакнути чланови Фото-савеза Горан Малић и Стеван Ристић, сликар Петар Ђуза, правник Живојин Алексић, лекар Милета Магарашевић, метеоролошкиња Наталија Јанц, астрономкиња Војислава Протић-Бенишек и ауторка библиографије Милена Марковић.⁶⁸⁴ Организација и међусобни односи текстова у

Новаковић први фотограф у Србији чини се формално оправданим, али за сада не постоје назнаке да је он више пута фотографисао у Србији, а готово је сигурно да никада није живео у Србији. Овоме иде у прилог и чињеница да су четири реченице објављене у новинама једини траг о његовом прављењу једне дагеротипије која није сачувана. Иако је Новаковић, по свему судећи, аутор прве, и вероватно своје једине, фотографије настале у Србији, то га не чини, осим у строго формалном смислу, првим фотографом у Србији, већ аутором прве фотографије настале у Србији.

⁶⁸⁰ Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*

⁶⁸¹ Богато илустрована публикација са преко 400 страница је најобимније издање историје фотографије у Србији. Исто.

⁶⁸² Миодраг Ђорђевић, *Сто педесет година фотографије код Срба*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 7; Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 174.

⁶⁸³ За разлику од Дебељковића, Ђорђевићево једино искуство у вези са истраживањем историје фотографије била је сарадња са Радмилом Антић на изложби о фотографијама Анастаса Јовановића. Антић, Ђорђевић (ур.), *Анастас Јовановић – први српски фотограф.*

⁶⁸⁴ Све ауторке и аутори били су задужени за по један сегмент истраживања, осим Миланке Шапоње и Горана Малића који су били аутори по два текста. Јасна Марковић, *Анастасово време 1841-1900* у: Исто, 25-36; Славица Стаменковић, *У корак са Европом 1900-1914*, у: Исто, 37-44; Сава Степанов, *Уткана у културу 1840-1989, Војводина*, у: Исто, 45-56; Петар Ђуза, *Ход по мукама, 1850-1989, Косово и Метохија*, у: Исто, 57-63; Гордана Видаковић, *Верни пратилац српских ратника 1912-1918*, у: Исто, 64-71; Горан Малић, *Поново ратним стазама, 1941-1945*, у: Исто, 85-101; Миланка Тодић, *Од пикторијализма до надреализма 1918-1941*, у: Исто, 72-84; Горан Малић, *Поново ратним стазама, 1941-1945*, у: Исто, 85-101; Јеша Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989.*, у: Исто, 102-108; Миланка Шапоња, *Фотограф између вере и сумње, 1944-1989.*, у: Исто, 109-114; Малић, *Путеви и размеђа, 1945-1989.*, у: Исто, 115-121; Јован Деспотовић, *Слика и информација, 1945-1989*, у: Исто, 122-126; Миланка Шапоња, *До истине на новинским ступцима, 1945-1989*, Исто, 127-130; Јасна Тијардовић, *Документ, али и дело за себе, 1960-1970* у: Исто, 131-133; Славко Тимотијевић, *Наш андерграунд, 1970-1980*, Исто, 134-139. Посебан сегмент изложбе и публикације назван је *У служби науке* и састоји се од четири кратка текста у вези са употребом фотографије у правосуђу, медицини, метеорологији и астрономији: Живојин Алексић, *Судска фотографија*, у: Исто, 142-145; Милета Магарашевић, *Медицинска фотографија* у: Исто, 146-149; Наталија Јанц, *Метеоролошка фотографија* у: Исто, 150-152; Војислав Протић-Бенишек, *Астрономска фотографија* у: Исто, 153-157. Сегмент изложбе *Фотографија у графичком обликовању* заступљен је само репродукцијама у каталогу, али без пратећег текста. *Фотографија у графичком обликовању* у: Исто, 385-390.

овом издању, од којих већина није опремљена референтним апаратом, а ниједан нема библиографију, донекле су проблематични јер се теме и закључци неких текстова, без обзира на разлике у приступима и компетенцијама ауторки и аутора, у одређеној мери преклапају.⁶⁸⁵ У уводном тексту публикације, у којој не постоје ни регистри појмова и имена, Ђорђевић наводи „нови приступ” у истраживању у оквиру кога је „фотографија [...] приказана и као медиј и као документарни запис, али и као аутохтоно уметничко дело”.⁶⁸⁶ Међутим, ово начелно продуктивно полазиште није методолошки артикулисано и уреднички реализовано због чега у публикацији не постоји неопходна равнотежа различитих приступа. Највећи број текстова припада пољу културне историје, с тим што је већина ближа пољу културне историје Србије истражене кроз фотографију, док су други ближи пољу културне историје фотографије и историје фотографије као уметничке дисциплине, али сви су позиционирани између проучавања историје фотографије и различитих поља – опште историје Србије, културне историје Србије, друштвене историје Србије, историје уметности, историје науке, историје медицине и историје кривично-правног система у Србији.⁶⁸⁷ Само један текст посвећен је кључним дешавањима из историје фотографије XIX века, док је период до Другог светског рата разматран у четири текста, а много краћи послератни период тема је чак девет текстова.⁶⁸⁸ У три текста Денегрија, Малића и Шапоње, на веома сличан начин описан је наротив послератних догађаја и актера пре свега везаних за организовани фото-аматеризам и изнета је донекле слична аргументација.⁶⁸⁹ Следећа два текста посвећена су истој теми – историји репортажне фотографије у послератном периоду, а последња два чланка уметничким дешавањима везаним за фотографију, сада први пут декадно подељена на седамдесете и осамдесете године.⁶⁹⁰ Дакле, чак и ако се разматра само хронолошки оквир постаје јасно да у публикацији с једне стране недостају текстови о историји фотографије у XIX веку, док с друге стране постоји вишак међусобно сличних текстова о послератном периоду. Ово се чини проблематичним у контексту репрезентативне публикације широко постављене историзације

Милена Марковић била је ауторка избора из библиографије о фотографији у Србији, а Стеван Ристић аутор сажетог хронолошког прегледа историје фотографије у Србији. Милена Марковић, *Библиографија (избор)* у: Исто, 159-185; Стеван Ристић, *Значајнији датуми из историје фотографије код Срба* у: Исто, 186-191. Стручна сарадница била је историчарка уметности Гордана Харашић, аутор графичког решења публикације био је дизајнер Милан Ракић, а аутор поставке у Галерији САНУ био је архитекта Клаудио Цетина. *Импресум* у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 2.

⁶⁸⁵ Ово је посебно случај у текстовима Денегрија, Малића (*Путеви и размеђа*) и Шапоње (*Фотограф између вере и сумње*), односно у текстовима Шапоње (*До истине на новинским ступцима*) и Деспотовића (*Слика и информација*). Само у текстовима Марковић, Стаменковић, Степанова, Малића, Тодић, Тијардовић и Магарашевић постоји референтни апарат, али без пратеће библиографије.

⁶⁸⁶ Ђорђевић, *Сто педесет година фотографије код Срба*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 7.

⁶⁸⁷ Текстови Марковић, Стаменковић, Ђузе и Деспотовића, заједно са четири текста из сегмента *У служби науке*, Алексића, Магарашевића, Јанц и Протић-Бенишек – припадају пољу културне историје Србије виђене кроз фотографију. Текстови Видаковић, Степанова, Малића (*Поново ратним стазама*) и Шапоње (*До истине на новинским ступцима*) припадају пољу културне историје фотографије у Србији. Текстови Тодић, Денегрија, Шапоње (*Фотограф између вере и сумње*), Малића (*Путеви и размеђа*), Тијардовић и Тимотијевића начелно припадају пољу историографије фотографије као уметности.

⁶⁸⁸ Поједини догађаји из историје фотографије XIX века разматрани су у мањој мери у текстовима: Сава Степанов, *Уткана у културу 1840-1989*, Војводина, у: Исто, 45-56; Живојин Алексић, *Судска фотографија*, у: Исто, 142-145; Војислав Протић-Бенишек, *Астрономска фотографија* у: Исто, 153-157.

⁶⁸⁹ Јеша Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989.*, у: Исто, 102-108; Миланка Шапоња, *Фотограф између вере и сумње, 1944-1989.*, у: Исто, 109-114; Малић, *Путеви и размеђа, 1945-1989.*, у: Исто, 115-121.

⁶⁹⁰ Јован Деспотовић, *Слика и информација, 1945-1990*, у: Исто, 122-126; Миланка Шапоња, *До истине на новинским ступцима*, 127-130, у: Исто, 127-130; Јасна Тијардовић, *Документ, али и дело за себе, 1960-1970* у: Исто, 131-133, [У наслову овог текста постоји грешка у хронолошком оквиру, треба: 1970-1980]; Славко Тимотијевић, *Наш андерграунд, 1970-1980*, Исто, 134-139.

фотографије у Србији у оквиру кога су „приређивачи [...] желели да представе, што потпуније, преглед фотографске културне баштине Срба”.⁶⁹¹

У текстовима о периоду до 1918. године које су написале историчарке уметности Јасна Марковић, Славица Стаменковић и Гордана Видаковић, на различите начине коришћена су, али и дословно поновљена, сазнања и закључци који су први пут изнети у истраживањима Бранибора Дебељковића и Радмиле Антић. Највећи део текста *Анастасово време* Јасне Марковић посвећен је раду Анастаса Јовановића, док је много мањи део остављен за сва остала фотографска дешавања у Србији током XIX века.⁶⁹² Иако једном цитира текст Антић и једном текст Дебељковића, Марковић углавном препричава и преноси, понекад скоро дословно, податке из ових извора.⁶⁹³ Ауторка текст започиње описом околности у вези са првим фотографисањем у Београду, али одмах затим без цитирања преноси две незнатно измењене Дебељковићеве реченице.⁶⁹⁴ У наставку Марковић углавном у сажетој форми препричава садржаје изнесене у студијама Антић и Дебељковића, а даље у тексту су дати описи околности у вези са Јовановићевим школовањем, фотографским радом у Бечу и Београду, као и технички аспекти његовог рада који су, уз веће и мање интервенције, пренети из издања Антић и Дебељковића.⁶⁹⁵ Иако не цитира извор, Марковић прати Дебељковићеву књигу и у делу текста у коме спомиње путујуће фотографе и власнике атељеа у Србији као што су Јосиф Капилери, Јосиф Калајн, Анастас Стојановић, Флоријан Гантенбајн, Рихард Мусил, И. В.

⁶⁹¹ Исто, 7. „Тако се први пут у целини, а у јубиларном тренутку, сагледава фотографско стваралаштво Срба и то како у каталошкој публикацији, тако и у јединственој изложби [...]” Исто, 8.

⁶⁹² Марковић, *Анастасово време 1841-1900* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 25-36. Шест страница текста посвећено је раду Анастаса Јовановића, а две странице свим осталим дешавањима.

⁶⁹³ Иако постоји начелна сличност текста у вези са фотографским радом Анастаса Јовановића у књигама Антић и Дебељковића, чини се да ток текста Марковић пре свега прати Дебељковићево истраживање. Марковић, *Анастасово време 1841-1900.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 33.

⁶⁹⁴ „Прве вести у Србији о проналаску дагеротипије саопштио је лист *Магазин за хуманост, књижевство и моду* у броју 28 од 5. априла 1839. – скоро пет месеци пре званичног објављивања фотографије.” Марковић, *Анастасово време 1841-1900.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 25. Упоредити Дебељковићеву реченицу: „Прве вести у Србији о проналаску дагеротипије саопштава лист *Магазин за хуманост и моду* скоро пет месеци пре њеног званичног објављивања. Овај лист у свом броју 28. од 5. априла 1839. године на страни 112 [...]”, Дебељковић, *Стара српска фотографија*, 7.

⁶⁹⁵ Марковић, *Анастасово време 1841-1900.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 25; погледати: Антић, Ђорђевић (ур.), *Анастас Јовановић – први српски фотограф*, 10-12, 16-17 и Дебељковић, *Стара српска фотографија*, 11. За Марковић, *Анастасово време 1841-1900.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 26-27, погледати: Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 17-19; Антић, Ђорђевић (ур.), *Анастас Јовановић – први српски фотограф*, 29-41. За Марковић, *Анастасово време 1841-1900.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 28-29, погледати: Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 20-21; Антић, *Анастас Јовановић - први српски фотограф*, 42-47; За Марковић, *Анастасово време 1841-1900.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 26-27, погледати: Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 14-15. Затим, нпр.: „Анастас своје усхићење [куповином фото-апарата] изражава речима *само сам на то мислио.*”, Марковић, *Анастасово време 1841-1900.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 25, наспрам: „[...] толико сам зажелело имати једну такву машину и само сам на то мислио [...]”, Дебељковић, *Стара српска фотографија*, 11. Или: „Светлост, тако важна у фотографији, код Анастаса није увек брижљиво простудирана.” Марковић, *Анастасово време 1841-1900* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 27, наспрам: „Светлост, тако важна у фотографији, на Анастасовим портретима није увек брижљиво простудирана.” Антић, *Анастас Јовановић – први српски фотограф*, у: Антић, Ђорђевић (ур.), *Анастас Јовановић – први српски фотограф*, 34. Или: „Кнез Михаило је био веома културан, мисаон и хуман човек, аристократа, привлачна физиономија за фотографску камеру Анастаса Јовановића”. Марковић, *Анастасово време 1841-1900.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 26, погледати: „Кнез Михаило, тако захвална личност за портретисање – личност одређене физиономије, емотиван, веома културан, мисаон и хуман, изразито финих и хармоничних црта лица, био је изванредно погодна тема за фотографску камеру Анастаса Јовановића”. Антић, *Анастас Јовановић – први српски фотограф* у: Антић, Ђорђевић (ур.), *Анастас Јовановић – први српски фотограф*, 35.

Громан, Милан Јовановић, Ђока Краљевачки и други.⁶⁹⁶ Поред тога, на последње две странице текста штампане су табеле са подацима о раду фотографских атељеа из Дебелковићеве књиге.⁶⁹⁷ Може се поставити питање како је могуће да је први текст ове репрезентативне публикације, у коме су очигледно несавесно третирани извори, могао да прође уредничку и рецензентску контролу рецензента.⁶⁹⁸

У чланку *У корак са Европом, 1900-1914.*, историчарка уметности Славица Стаменковић такође у великој мери користи сазнања из Дебелковићеве књиге, али у потпуности без цитирања.⁶⁹⁹ После кратког описа културно-политичких околности у Србији почетком XX века, ауторка сматра да је: „Почетак фотографије био [...] везан за унапређивање научне, лабораторијско-техничке стране, а естетски и други моменти били су споредни. [...] Тек при крају прошлог века, када су фотографи почели да се служе сувом плочом, отвара се ера савремене фотографије”.⁷⁰⁰ Вероватно се ради о погрешној интерпретацији извора који није наведен, али коришћење фотографије током првог периода њене употребе било је обележено богатством преплетених научних, техничких и уметничких приступа.⁷⁰¹ Текст је проблематично настављен темама од којих свака представља по једно поглавље или сегмент у Дебелковићевој књизи: *Балканска изложба* у Лондону 1907. године, фотографски атељеи, фотографска литература, фото-аматери, Милан Јовановић и Никола Зега.⁷⁰² Стаменковић доста простора посвећује *Првој изложби аматерске фотографије*, а поред ње помиње и фотографски рад Ђорђа Станојевића, Јована Цвијића, Маре Росандић као и почетке фотографског образовања и деловање фотографске секције Српског географског друштва, теме који су такође обрађене у Дебелковићевом тексту, као и у његовом посебном издању о *Првој изложби аматерске фотографије*.⁷⁰³ Као и у претходном тексту Јасне Марковић, али сада без дословног преношења, подаци и сазнања из Дебелковићеве студије у овом чланку препричани су без референтног апарата.

Иако такође не наводи ниједан извор, може се рећи да ауторка прегледно конципираног текста *Верни пратилац српских ратника 1912-1918.*, Гордана Видаковић, такође полази од

⁶⁹⁶ Марковић, *Анастасово време 1841-1900.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 28, 30-34; Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 7-10, 22-26, 33-34, 42-44.

⁶⁹⁷ Марковић, *Анастасово време 1841-1900* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 32-33. За разлику од свих других нецитираних и преузетих делова Дебелковићевог текста, изнад обе табеле назначено је да су пренете из књиге *Стара српска фотографија*.

⁶⁹⁸ Рецензенти овог издања били су: Тагомир Анђелић, Миодраг Јовановић, Федор Месингер, Андреј Митровић, Миодраг Мића Поповић, Љубиша Ракић, Миланка Тодић и Александар Томић. Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 4.

⁶⁹⁹ Стаменковић, *У корак са Европом 1900-1914.*, у: Ђорђевић, *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 37-44. Стаменковић на више места износи неутемељена становишта без назначених извора.

⁷⁰⁰ Исто, 37.

⁷⁰¹ Видети нпр.: Marien, *Photography, A Cultural History*, 23-71; Lady Elizabeth Eastlake, *Photography*, in: Allan Trachteberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, 39-68; Robin Kelsey, *Photography, Chance and 'The Pencil of Nature'*, in: Kelsey, Stimson (eds.), *The Meaning of Photography*, 15-33.

⁷⁰² Стаменковић, *У корак са Европом 1900-1914.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 38-39, видети: Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 22-28. Стаменковић, *У корак са Европом 1900-1914.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 39, видети: Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 53-56. Стаменковић, *У корак са Европом 1900-1914.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 39-41, видети: Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 37-40. Стаменковић, *У корак са Европом 1900-1914.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 41, видети: Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 49. Стаменковић, *У корак са Европом 1900-1914.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 42, видети: Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 42-44. Стаменковић, *У корак са Европом 1900-1914.* у: Ђорђевић (ур), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 43, видети: Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 51-52.

⁷⁰³ Стаменковић, *У корак са Европом 1900-1914.* у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 38-44; Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 27, 37, 40, 42, 49, 51, 53; Debeljković (ур.), *Monografija o Prvoj izložbi amaterske fotografije u Beogradu*, [82-102].

Дебељковићевог истраживања, односно поглавља *Први светски рат* књиге *Стара српска фотографија*, али га проширује на период Балканских ратова, и укључује значајан рад Драгомира Глишића и Арчибалда Рајса (Archibald Reiss).⁷⁰⁴ На пример, Видаковић почиње текст објашњењем одлуке Врховне команде српске војске о фотографисању током рата који и Дебељковић на сличан начин спомиње.⁷⁰⁵ Ипак, за разлику од њега, ова ауторка структурирала је текст према раду кључних аутора у вези са којима је објавила кратке биографске осврте и описе њихових најважнијих активности.⁷⁰⁶ За разлику од ауторки претходна два текста, Видаковић је својим текстом проширила оквир сазнања у односу на кратко Дебељковићево поглавље и податке изнете у њему спојила са оним из других издања. С обзиром да текст није опремљен референтим апаратом, може се поставити питање ауторства објављених података и релативне прецизности описа деловања фотографа који су радили током Балканских ратова и током Првог светског рата.

Централни део публикације *Фотографија код Срба 1839-1989* заузимају три текста чије теме и закључци се умногоме преклапају: *Оријентације, ставови, идеје 1945-1989* Јеше Денегрија, *Фотограф између вере и сумње 1944-1989* Миланке Шапоње и *Путеви и размеђа 1945-1989* Горана Малића.⁷⁰⁷ Није познато зашто је Ђорђевић направио уреднички пропуст и одлучио или одобрио да три врло слична текста буду објављена у овом издању, док је историја фотографије у целом XIX веку ограничена на један текст. У сва три текста аутори и ауторка баве се прегледом послератних дешавања углавном везаних за организован фото-аматеризам и многи од изнетих примера и аргумената су слични.⁷⁰⁸ Текст некадашње уреднице *Фото-кино ревије*, историчарке уметности Миланке Шапоње, *Фотограф између вере и сумње* у потпуности је посвећен историзацији послератног организованог фото-аматеризма, односно деловања најистакнутијих чланова и чланица Савеза.⁷⁰⁹ Иако Шапоња на неколико места цитира различите ауторе, она не користи референтни апарат због чега цео текст делује есејистички, иако је историографски преглед. Као и Денегри у претходном тексту, ауторка види социјалистички реализам, социјалистички естетизам, индивидуализовану субјективну фотографију, утицај изложбе *Породица човека и одлучујућег тренутка* Анрија Картје Бресона, као доминантне обрасце послератног фото-аматеризма. Овај низ настављен је набрајањем аутора и ауторки са уметничким аспирацијама који су били активни током седамдесетих и

⁷⁰⁴ Видаковић, *Верни пратилац српских ратника 1912-1918*. у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*., 65-67, 69.

⁷⁰⁵ Исто, 64; видети: Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 52.

⁷⁰⁶ Поред фотографија Глишића, Ристе Марјановића и Владимира Бецића, Видаковић кратко пише и о Ристи Шуковићу, Светозару Николићу Шоши и Рајсу и спомиње и друге фотографе. У свом прегледу, који је у потпуности посвећен опису фотографских дешавања током ратова, ауторка је поред Дебељковићевог текста вероватно користила и рад Милојка Гордића објављен у публикацији *Збирка фото-негатива Ристе Марјановића*, као и каталог изложбе *Крагујевац 1900-1914 на фотографијама првих фотоаматера* чији аутори су били Предраг Михајловић и Милорад Минић, а за који је Дебељковић писао уводни текст. Гордић (ур.), *Збирка фото-негатива Ристе Марјановића*; Мihaljović, Minić, Debeljković (t), *Kragujevac 1900-1914 na fotografijama prvih amatere*. Ауторка у тексту спомиње, али не цитира издања о раду Драгомира Глишића и Владимира Бецића. Nada Šuića (ur.), *Vladimir Vesic, period 1914-1918*, Војни музеј, Београд, 1970; Нада Шујица (ур.), *Драгомир Глишић: Ратни период 1914-1918*, Војни музеј, Београд, 1983.

⁷⁰⁷ Јеша Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989*., у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*., 102-108; Миланка Шапоња, *Фотограф између вере и сумње, 1944-1989*., у: Исто, 109-114; Малић, *Путеви и размеђа, 1945-1989*., у: Исто, 115-121.

⁷⁰⁸ Текст Јеше Денегрија *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989*. кључан је за разумевање рецепције и процеса историзације фотографије као уметничке дисциплине у Србији током друге половине XX века и посебно је разматран у оквиру наредног поглавља.

⁷⁰⁹ Миланка Шапоња, *Фотограф између вере и сумње 1944-1989*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*., 109-114.

осамдесетих година у оквиру Савеза, али и у оквиру београдског Студентског културног центра. Међутим, поред историографског прегледа, текст Шапоње остаје необична комбинација донекле критички интонираних запажања усмерених на југословенски државни апарат и лаконски формулисаних проблематичних ставова који нису у складу са контекстом у коме је чланак објављен.⁷¹⁰ С друге стране, ова ауторка повремено износи и луцидна, иако неаргументована, запажања у вези са тенденциозним и организованим испуњавањем слободног времена фото-аматера у Југославији, „лаким мешањем изузетног и осредњег” у фотографији, „академизмом бресоновског начина рада” и маниризмом фотографских радова који не одражавају средину где су настали већ „постиндустријско друштво” виђено у иностранству и у раду тамношњих аутора.⁷¹¹ Ипак, ова и слична критичка запажања само су споредни део овог текста који без обзира на њих остаје апологетска историзација рада најистакнутијих чланова Савеза.⁷¹²

Слично као у тексту Миланке Шапоње, у чланку *Путеви и размеђа 1945-1989.*, Горана Малића преглед послератне фотографије у Србији углавном је посвећен деловању југословенског Савеза.⁷¹³ Као и Шапоња, Малић свој чланак започиње наративом о социјалистичком реализму, али уместо позиционирања рада истакнутих чланова Савеза, он врло ретко спомиње појединачне ауторе. Малић преглед усмерава на рад саме организације, односно оклоности њеног оснивања, изложбenu и издавачку делатност, међународну сарадњу итд. Поред највећег дела текста у коме у ужем смислу разматра деловање Савеза, он пише о Фотографској секцији Удружење ликовних уметника примењених уметности, Удружењу новинара Србије, фотографском високом образовању, збиркама фотографија, критици – темама које су такође тесно везане за најистакнутије чланове Савеза.⁷¹⁴ Овај преглед послератног организованог фото-аматеризма у Србији завршава се описом тзв. нових тенденција у фотографији и доминантног плурализма у фотографском стваралаштву које „има своје место као и друге ликовне дисциплине”.⁷¹⁵ Као и у тексту Миланке Шапоње, али и његовој много касније објављеној књизи *Летопис српске фотографије 1839-2008*, у Малићевом чланку организовани фото-аматеризам апологетски је историзован као главни, и готово једини, догађај у „српској фотографији”, односно у историји фотографије у Србији у периоду од 1945. до 1989. године.⁷¹⁶

Многобројни недостаци овог издања последица су категоричке конфузије, недовољно јасних полазишта и вишеструке недоследности пројекта, који је и даље највећи подухват историзације фотографије у Србији. У процесу приређивања изложбе и уређивања издања није препознат пресудни значај прецизне организације и критичког балансирања различитих сегмената у веома широко постављеном оквиру обрађених тема од стране бројних ауторки и

⁷¹⁰ Нпр. „Фотографија је у то [послератно] време несумњиво била статусни симбол. Иако су сељаци, радници и деца били чест мотив [sic], фото-апаратом су баратали само припадници виших друштвених слојева. [...] Затим чини се да је постојала јасна свест о моћи фотографије. У новинама се објављују фотографије политичара, снимци са радних акција... Тако се стварала пожељна слика друштвене стварности и њених творца, баш онако како је прокламовала идеологија.” Исто, 110.

⁷¹¹ Исто, 111-113.

⁷¹² У 12 оквирно хронолошки и стилски организованих сегмената/пасуса у тексту је, често у више наврата, споменуто 26 најистакнутијих чланова Савеза као што су Бранибор Дебелковић, Јосип Боснар, Војислав Маринковић, Милош Павловић, Миодраг Ђорђевић, Томислав Петернећ и Иво Етеровић. Пред крај текста ауторка спомиње и 3 фотографа који нису били чланови Савеза: Љубомира Шимунића, Владимира Јовановића и Вицана Вицановића. Исто, 109-113.

⁷¹³ Малић *Путеви и размеђа 1945-1989.*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 115-121.

⁷¹⁴ Исто, 120.

⁷¹⁵ Исто.

⁷¹⁶ Исто, 115.

аутора. Недостатак који се назире у скоро свим текстовима овог пројекта је изостајање вредносног оквира процеса историзације и значаја историјских фотографија као предмета истраживања.⁷¹⁷ Знатне разлике у обиму текстова и неподударање нивоа компетенција и посвећености њихових ауторки и аутора, чине ову публикацију крајње неуједначеном. Слично као и у Дебељковићевој пионирској књизи, питање елементарног усмерења процеса историзације и процене значаја историјских фотографија остаје углавном недефинисано. Иако нигде није прецизирано, у свим анализираним текстовима назире се становиште блиско вредносном систему организованог фото-аматеризма које подразумева да свако одступање од идеала аматерске уметничке фотографије, у односу на чији „синтетизовани моменат садржаја, ликовности и техничке перфекције” све остале фотографије изгледају као „визуелно-документаристички записи”.⁷¹⁸ Због овог прећутног аксиолошког обрасца истраживачи претежно нису били у стању да препознају богатство различитости историјских фотографија и њихове специфичне карактеристике, које су увек директни производ конкретног друштвено-политичког контекста, фотографске вештине, знања, посвећености, али и случајности. У том смислу, иако постоје назнаке интердисциплинарности пројекта *Фотографија код Срба 1839-1989*, текстови су у великој мери написани из сличних позиција у којима се недиференцирано мешају културна историја Србије кроз фотографију, културна историја фотографије и историја фотографије као уметности, пре свега у смислу организованог фото-аматеризма. Овакви ауторски и уреднички пропусти нису у складу са институционалним нивоом овог пројекта, али јесу у складу са аматерском неприпремљеношћу, недостатком искуства и компетенција неопходних за реализацију овог захтевно замишљеног подухвата. Поред појединих значајних достигнућа и великих напора које су уредник, сараднице и сарадници уложили, зборник *Фотографија код Срба* у великој мери остаје проблематично издање. Уместо најављене интердисциплинарне, свеобухватне и референтне историзације различитих аспеката употребе фотографије у Србији до 1989. године, резултат овог пројекта у великој мери је непрегледан и небалансиран скуп текстова широког квалитативног и квантитативног дијапазона.

Један од најистакнутијих чланова Савеза, Горан Малић, био је аутор два текста у публикацији *Фотографија код Срба 1839-1989*, али и непотписани Ђорђевићев сарадник у раду на овом пројекту и он је две године касније био један од оснивача његовог Националног центра за фотографију.⁷¹⁹ Под утицајем Дебељковићевог истраживања Малић је своја

⁷¹⁷ Јеша Денегри једини у свом тексту истиче проблем историзовања као иманентни проблем истраживања историје фотографије. Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989.*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 102.

⁷¹⁸ Малић, *Путеви и размеђа 1945-1989*, у: Исто, 120.

⁷¹⁹ М. Живковић, *Пионирски подухват, основан Национални центар за фотографију*, Политика, 22. јануар, 1993, 14. Малић је „ликовни уметник-фотограф, историчар фотографије, публицист и прозни писац”. Goran Malić, *Biografija i objavljeni radovi*, http://users.beotel.net/~fotogram/gm/goran_malic.htm, пр. 05. 2025. Студирао је социологију и историју уметности. Током прве половине седамдесетих година, за време рада у техничкој служби Народног позоришта у Београду, почео је да фотографише позоришне представе. Постао је члан Фото-клуба Београд 1974. године, члан УЛУПУДС-а 1979. године и носилац звања мајстор фотографије Фото-савеза Југославије 1984. године. Био је успешан учесник излагачког система Савеза, са великим бројем награда, групних и самосталних изложби. Као истакнути члан Савеза, често је учествовао у раду жирија, био селектор и кустос изложби, испрва само у оквиру организованог фото-аматеризма, а од 1991. године и у оквиру институција уметности и културе у Србији. Био је члан редакције часописа *Фото-кино ревија* (1980-1985) у коме је први текст објавио 1975. године и дуго уређивао рубрику *Анализа радова читалаца*. Слично ангажовање имао је и у часопису *Рефото* (2001-2011). Објавио је укупно преко 700 текстова у периодици и другим издањима – чланке о историји фотографије, приказе изложби и критике – у листовима и часописима *Политика*, *Омладинске новине*, *Техничка култура*, *НИИ*, *Ликовни живот*, *Театрон*, *Око* (Загреб), као и бројне текстове у каталозима изложби и другим издањима. Аутор је пет књига о историји фотографије и више десетина кустоских пројеката. Водио је емисије о фотографији у оквиру програма Радија Студија Б (1982-1983), телевизије Студио Б (1991) и Арт

аматерско-уметничка интересовања проширио и на истраживање историје фотографије.⁷²⁰ Он је током осамдесетих, деведесетих и двехиљадитих година, поред историчарке уметности Миланке Тодић, био најагилнији историограф фотографије, са пет објављених књига, бројним кустоским пројектима и стотинама чланака у дневним листовима и часописима.⁷²¹ Књиге *Милан Јовановић, фотограф, Сlike у сребру, О мотиву и светлости* биле су пионирска издања у смислу тема или коришћених приступа и може се рећи да је Малић свој недостатак формалног образовања начелно надоместио одговорним односом према истраживању, посебно у смислу фактографске прецизности.⁷²² Последње историографско издање већег обима, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, које је објавио у оквиру сопственог издавачког предузећа, конципирао је као избор најважнијих догађаја и личности из историје фотографије у Србији на основу објављених података, пре свега, у периодици, али и у каталозима, књигама и другим изворима.⁷²³ Књига је хронолошки организована и подељена у четири целине: *Предисторија српске фотографије, 19. век, 20. век и 21. век* [до 2008. године], а сваки чланак дефинисан је у смислу хронологије, према имену, односно називу, опису или детаљима који су у тексту истакнути.⁷²⁴ Садржај кратких одредница углавном је везан за одабране ауторе и ауторке, фотографије, изложбе, награде и звања, објављене текстове и књиге, али постоји и мањи број оних у вези са догађајима везаним за историографију, критике, анегдоте итд. Одреднице за последњи сегмент књиге у коме је обрађен период од 2001. до

телевизије (1992-1997). Био је предавач предмета Историја фотографије на Катедри за фотографију Академије уметности *Браћа Караџић* (2000-2006). Поред бројних других награда, добитник је и бронзане плакете Народне технике *Борис Кидрић* (1985) и награде УЛУПУДС-а *Др Павле Васић* (1997). Goran Malić, *Biografija*, u: G. Malić, D. Đokić, S. Jelić (t), *Goran Malić fotografije 1974-1985*, SF, Beograd, 1985, n. p.; Goran Malić, *Foto-komentar*, RF, 27, 2005, 70-72.

⁷²⁰ О утицају Дебељковићевог истраживања видети: Ljubiša Tešić, *Velikani srpske fotografije FSS: Goran Malić*, Foto-savez Srbije, https://www.youtube.com/watch?v=x7j_4jksIw, pr. 05. 2025. Поред чланака о историји фотографије које је Малић објавио током осамдесетих година, као што су *Прилози за историју београдске фотографије* и *Фотографски ателјеи у Београду*, два Малићева текста објављена у публикацији *Фотографија код Срба 1839-1989*. могу се видети као прекретница у смислу његове посвећености историографији фотографије. Goran Malić, *Prilozi za istoriju beogradske fotografije*, u: G. Malić (t), *XXXI oktobarski salon fotografije*, Foto-klub Beograd, Beograd, 1985; Goran Malić, *Fotografski ateljei u Beogradu: Kratak istorijski pregled*, u: Stanković, Đenegri (t) i dr., *Fotografi, beogradske fotografske zanatske radnje*; Малић, *Поново ратним стазама 1941-1945.*, у: Ђорђевић, *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 72-83; Малић, *Путевима и размеђа 1945-1989.*, у: Исто, 115-121.

⁷²¹ За избор Малићевих објављених текстова видети: Goran Malić, *Izbor objavljenih tekstova*, http://users.beotel.net/~fotogram/gm/GM_bibliography.htm#simpozijumi, pr. 05. 2024.

⁷²² Малић је објавио следеће књиге о историји фотографије: Горан Малић, *Милан Јовановић, фотограф*, Галерија САНУ, Београд, 1997; Горан Малић, *Сlike у сребру: Предисторија и техничко-технолошка еволуција фотографије у 19. и првој половини 20. века*, Фотограм, Београд, 2001; Малић, *О мотиву и светлости, разговори са Војиславом Маринковићем*, Фотограм, Београд, 2002; Горан Малић, *Фотографија 19. века: Сажета историја*, Фотограм, Београд, 2004; Vojislav Marinković, Goran Malić (ur.), *Vojislav Marinković, Venecija 1957*, KCB, Beograd, 2006. Неки од Малићевих кустоских пројеката били су: Goran Malić (ur.), *Teme i motivi srpske fotografije 1950-1960*, [k], KCB, Beograd, 2004; Goran Malić (ur.), *Beograd pogledima desetorice fotografa* [k], KCB, Beograd, 2007; Goran Malić (ur.), *Nove slike Beograda 2000-2010* [k], KCB, Beograd, 2010; Goran Malić (ur.), *Teme i motivi srpske fotografije, 1960-1970*, [k], KCB, Beograd, 2011.

⁷²³ Ово је четврти преглед историје фотографије у Србији, после Дебељковићеве *Старе српске фотографије*, пројекта *Фотографија код Срба, 1839-1989*. и књиге *Историја српске фотографије 1839-1940* Миланке Тодић. Директна претходница овог Малићевог пројекта био је хронолошки преглед „значајнијих датума” из историје у Србији који је секретар Савеза Стеван Ристић објавио у зборнику *Фотографија код Срба, 1839-1989.*; Стеван Ристић, *Значајнији датуми из историје фотографије код Срба*, Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба, 1839-1989.*, 186-191.

⁷²⁴ Исто, 4. Поред текста у оквиру 1049 одредница и исто толико напомена, у књизи је објављено и 165 црно-белих илустрација. Део књиге који је погрешно насловљен *Литература* садржи напомене, а после њега следе *Порекло ликовних прилога, Скраћенице и Попис имена*. Библиографија није објављена као посебан сегмент књиге. Исто, 199-227, 229-230, 231, 233-239.

2008. године изабрао је савет састављен од 13 „осведочених зналаца развоја савременог дела српске фотографске историје”.⁷²⁵

Поред Дебелковића, Малић је најобјављиванији историограф фотографије формиран у оквиру Савеза и аутор који има највише заслуга за историзацију организованог фото-аматеризма у Србији.⁷²⁶ У том смислу не чуди што је *Летопис српске фотографије 1839-2008*. пре свега детаљан преглед најважнијих догађаја и личности југословенског Савеза у Србији. Део књиге који је посвећен периоду после 1945. године, у коме доминирају дешавања везана за југословенски и српски Савез, чини скоро три четвртине укупног садржаја књиге.⁷²⁷ Иако се подразумева да је број доступних и познатих историјских података из друге половине XX века много већи него онај из ранијег времена, оваква расподела простора чини се вишеструко неодговарајућом. Да ово није само последица мањег броја података у вези са временски удаљенијим догађајима, говори и Малићево објашњење о садржају одредница: „Ко и шта је обухваћено? На првом месту ту су фотографи, чешће аматери него професионалци, јер су ови први увек били виталнији, радозналији и способнији за откривање нових путева”.⁷²⁸ Малић истиче да је настојао да издвоји пре свега „врхунска дела”, али и биографије најистакнутијих аутора, као и један број неуобичајених догађаја који ће бити занимљиви „за једну будућу друштвену историју српске фотографије”.⁷²⁹ Иако спомиње да је користио архивску грађу, Малић у *Уводу* напомиње да је у обзир узимао само објављене податке, што се чини проблематичним у смислу елементарне логике истраживања које, поред осталог, подразумева откривање и анализу необјављених података, нарочито ако су у вези са познатим и значајним историјским догађајима.⁷³⁰ Иако ово номинално не умањује значај овог издања, свакако говори о недоследном избору наслова који погрешно упућује на свеобухватност историзације фотографије у Србији, а не на компилацију најважнијих података из објављених извора према избору аутора. Поред тога, иако све одреднице имају одговарајуће напомене са назначеним

⁷²⁵ У „ужем одбору” који је доносио финалне одлуке били су Мирковић, Предојевић и Ристић. Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 10. Са изузетком Иване Томановић и Дубравке Лазић, осталих 11 чланова савета били су некадашњи чланови Фото-савеза Југославије, мајстори фотографије Бранислав Бркић, Драгослав Мирковић, Гордан Поморишац, Мирослав Предојевић и Данило Цветановић, кандидат-мајстори Мирослав Јеремић, Миленко Савовић, магистар графике и кандидат-мајстор фотографије Бранимир Карановић, дипломирани филмски и тв сниматељ и мајстор фотографије Александар Келић, фото-репортер и кандидат-мајстор фотографије Иуре Сабо и некадашњи секретар Савеза Стеван Ристић. *Биографије* у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото савеза Србије*, 210, 213, 214, 216, 219, 221, 230.

⁷²⁶ У овом смислу посебно су значајни његови текстови *Фотографија* (1994) и *Историјски развој аматерске фотографије у Србији* који је објављен 2015. године као кључан део *Алманаха Фото савеза Србије*. Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 11-29.

⁷²⁷ Период XIX века у овом издању заузима 19 страница, период од 1901. до 1946. године обрађен је на 22 странице, док период од 1946. до 2001. године заузима чак 167 страница. Период XXI века обрађен је на додатних 13 страница. Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 15-33, 35-183, 185-197.

⁷²⁸ Исто, 9.

⁷²⁹ Исто.

⁷³⁰ Иако је највећи део *Летописа српске фотографије 1839-2008* посвећен послератном фото-аматеризму, Малић није истражио главни архивски Фонд Фото-савеза Југославије који се од 1992. године налази у Архиву Југославије под ознаком Фонд 632, Arhiv Jugoslavije, Lista fondova, http://inventar.arhivu.rs/lista_fondova.php?sort=1&page=60, пр. 05. 2025. „Садржај Летописа грађен је превасходно на основу избора из објављених података. Оно што није штампано и није свима доступно није ни могло бити разматрано да уђе у ову хронологију.” Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 8. Ипак, Малић као изворе наводи и архиве и музеје – институције у којима се чува и необјављена грађа. „Али, ма како да се неки догађај неком учини значајан, ако није имао јавни одјек, ако каталог неке изложбе или књига нису унети у регистре библиотека или архива, разуме се да податак о том догађају није могао бити пронађен, па нисам ни могао га разматрам ради уврштавања у овај избор”. Догађаји су разврстани према значају и предност је дата појавама који су „настале прве или које су годишњице”. Исто, 9

извором, неке од њих садрже пренете цитате и Малићеве коментаре у заградама, што доприноси утиску прецизног енциклопедијског прегледа. Међутим, док је форма одредница углавном јасна и у складу је са појмовничким прегледом, избор садржаја непримерено великог броја одредница везаних за организовани фото-аматеризам начелно је проблематичан.

Малићево истраживање историје фотографије својеврсни је наставак Дебељковићевог историографског рада, пре свега у смислу полазишта – истраживачког ентузијазма, недефинисане фактографске и формалистичке методологије и категоричке и вредносне неодређености. Међутим, иако су недиференцираност полазишта и систем вредности уметничког аматеризма и овде доминантни, Малићева историографија је профилисанија у смислу инсистирања на прецизнијој формулацији и више академском тону и представља формално унапређење у односу на Дебељковићев често лаконски и фрагментаран, иако домишљат, начин писања. Премда је у *Летопису српске фотографије 1839-2008.* представљен садржај који по објављеним сазнањима, тематском и временском опсегу превазилази оквир постављен 40 година раније у Дебељковићевој књизи *Стара српска фотографија*, ово издање је ипак било Малићев значајан извор података за период до Првог светског рата.⁷³¹ О овоме говоре и категорије као што су „пионири српске фотографије, путујући дагеротиписти [...], власници фотографских атељеа, издавачи фотографских разгледница” које Малић спомиње у *Уводу* а које знатној мери кореспондирају са садржајем Дебељковићеве књиге.⁷³² Међутим, иако је Дебељковић аутор чије име је споменуто највише пута у књизи, кратка одредница у *Летопису српске фотографије 1839-2008.* у вези са изложбом и књигом *Стара српска фотографија* садржи само таксативно наведене податке без наглашавања пионирског значаја кључног и најутицајнијег издања историографије фотографије у Србији.⁷³³ Малић у *Уводу* не истиче да је Дебељковићева књига била његов главни извор за период до Првог светског рата, слично као што не пише о томе да су извори које је највише користио они објављени у оквиру југословенског Савеза: каталози, монографије и, пре свега, часописи *Фотографија*, *Фоторевија* и *Фото-кино ревија*.⁷³⁴

Летопис српске фотографије 1839-2008. структуриран је као појмовник кључних догађаја и личности, али је због хронолошке, а не појмовне организације његова главна функција донекле ограничена.⁷³⁵ Иако постоји попис имена, књига не садржи сличан попис

⁷³¹ Нпр. књига *Стара српска фотографија* цитирана је 23 пута у *Летопису*, али подаци о неким Малићевим одредницама, у вези са којима Дебељковићева књига није цитирана, први пут су објављени у њој. Поред осталог, текстови о огласима путујућих фотографа Адолфа Дојча, Милије Марковића, А. Некама и Карла фон Палфија. Видети: Малић, *Летопис српске фотографије, 1839-2009.*, 17-20, напомене 18, 19, 20, 28, 30, 31. Упоредити са: Дебељковић, *Стара српска фотографија*, 7-10 и напомене 15, 18, 19, 30.

⁷³² „Гледано по категоријама, ту су: пионири српске фотографије, путујући дагеротиписти, стереофотографи, власници фотографских атељеа, издавачи разгледница, учесници изложба [sic], па фотографски писци, критичари и хроничари, затим изложбе, књиге и награде.” Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 9. Видети: Дебељковић, *Стара српска фотографија*, 7-10, 10-22, 22-28, 47-49, 49-51, 53-56.

⁷³³ Дебељковићево име споменуто је 43 пута, али углавном у контексту његовог фото-аматерског рада; Малић, *Летопис српске фотографије, 1839-2009*, 234. У пратећој краткој напомени у вези са Дебељковићевом књигом и изложбом такође нема додатних података. Исто, 126, нап. 454. Малић на истој страници посвећује скоро три пута више текста неупоредиво мање важној изложби *Златно око 77* која је била један од стојера најпроблематичније варијанте аматерско-уметничких вредности у оквиру југословенског Савеза. Исто, 126.

⁷³⁴ Малић, *Литература*, у: *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 199-223.

⁷³⁵ Овај проблем делимично је решен *Пописом имена* на крају књиге у коме су назначене странице на којима се могу пронаћи одреднице везане за поједине личности. *Попис имена* у: Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 233-239. Квалитетна штампа, мали формат и илустрације доприносе употребљивости овог издања. Објављени подаци су углавном прецизно формулисани, одреднице су најчешће написане фактографски и сажето. Једна од изразито малобројних грешака у књизи везана је за одредницу *17. април 1946.* на 59. страници где погрешно пише да је Комисији *Техника и спорт*, основаној наведеног датума, исте године промењен назив у *Народна техника*. Одлука о претварању ове Комисије у масовну организацију *Народна техника* донета је две

догађаја, организација, публикација и других садржаја и информације у вези са њима остају сакривене у одредницама које су везане за датуме. Због овакве организације издање има особине уобичајеног историографског прегледа и форму делимично функционалног појмовника. Највећи део текста посвећен је одредницама у вези са догађајима после 1945. године и оне, већим делом, чине историзацију деловања југословенског и српског Савеза у смислу доминантне фотографске институције, али и у смислу арбитра претпостављено високих вредности фотографије као уметничке дисциплине.⁷³⁶ Иако у вези са догађајима после 2000. године и сам примећује да је неопходна другачија критичка дистанца у разматрању у односу на догађаје „из 1897, 1926. или 1985. године, који су и те како одвагани пред судом времена”, Малић догађајима везаним за послератни организовани фото-аматеризам посвећује диспропорционално велики део књиге.⁷³⁷ Уз ауторитативан тон и истакнути оквир прегледа целокупне историје фотографије у Србији, многобројне одреднице које се односе на организовани фото-аматеризам донекле неприметно су уклопљене у форму појмовника као наизглед логичан хронолошки наставак претходно представљених историјских догађаја. Иако садржаји не могу да се пореде према значају, они су због структуре књиге у великој мери изједначени и део текста о раду југословенског Савеза односи убедљиву симболичку и квантитативну превагу. Због оваквог третмана, и очигледно мање значајни догађаји добили су на значају, а питање Малићевог избора и односа према садржајима може бити погрешно перципирано као објективна аргументација за њихов избор.⁷³⁸ На тај начин у књизи *Летопис српске фотографије 1839-2008*, историја организованог фото-аматеризма представљено је као историја целокупне фотографије у Србији после 1945. године.

4.1.3. Категоричка и вредносна неодређеност истраживања

Поред свих њених домета, главна карактеристика аматерске историзације фотографије у Србији последица је непознавања методологије научног истраживања, односно категоричке и вредносне неодређености која је први пут установљена у пионирској студији Бранибора Дебељковића. Ова неодређеност преношена је, заједно са бројним изузетним Дебељковићевим

године касније – 28. марта 1948. године. Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 59; Anonim., *Narodna tehnika*, АЈ-Ф-632-1-2-1946-1951. Видети и: Bezdanov, *Tehnička kultura i Narodna tehnika*, 349. Поред тога, Малић погрешно наводи да су фотографије Анрија Картье-Бресона први пут изложене у Србији у оквиру *Четврте међународне изложбе фотографске уметности* у Београду 1963. године, а његове фотографије су претходно излагане на изложби *Породица човека* одржаној у Београду 1957. године. Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 87. Steichen (ed.), *The Family of Man*, 16, 87, 90, 157, 158, 170, 174, 187.

⁷³⁶ Део књиге посвећен периоду од 1946. године до краја века садржи 652 одреднице, од којих је 520 посвећено ауторима и ауторкама, изложбама, издањима и догађајима директно везаним за југословенски и српски Савез. Многе од одредница које нису везане за Савез су посвећене значајним објављеним текстовима, књигама и изложбама, попут *Албума фотографија из НОР-а* Сава Оровића или књиге *Београда са старих фотографија* Дивне Ђурић-Замоло, важних изложби попут оне о изванредном раду Николе Вуча или вести о смрти Радивоја Симоновића, Марије Росандић и Ристе Марјановића, итд. Малић, *Летопис*, 59, 63, 69, 97, 103, 115, 174.

⁷³⁷ Исто, 8.

⁷³⁸ Нпр.: одредница о организацији *Прве међународне изложбе фотографија* у Фото-клубу у Сенти одржане 1975. има исту дужину као и одредница о објављивању утицајног надреалистичког алманаха *Немогуће* 1930. године. Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 48, 122. Док је избор догађаја из ранијег периода зависио од Малићеве упућености у историографију фотографије у Србији, избор много бројнијих и доступнијих података везаних за период после 1945. године директно је зависио од његових личних критеријума. Ово начелно важи за сваку историзацију, али концепција ове књиге претпостављено подразумева избор значајних историјских чињеница. Да је и сам аутор свестан овога говори и то да је за избор догађаја током XXI века формирао стручни савет у коме сам није учествовао. Исто, 10.

открићима, у готово свим каснијим аматерским историзацијима фотографије, али она је пренета, у већој или мањој мери, и у каснија академски и методолошки прецизније формулисана истраживања фотографије у Србији. У Дебељковићевом тексту постоји проблематично мешање различитих категорија: жанрова, тема, мотива, техничких аспеката, врста употребе фотографије, историјских догађаја и биографских и анегдотских описа. Међутим, кључна категоричка неодређеност везана је за мешање фотографије као артефакта културе и фотографије као уметничке дисциплине, односно за непостојање оквира прецизног препознавања значаја историјских фотографија.

Стара српска фотографија није конципирана као историјски преглед фотографије као уметности, мада је велики број фотографија изабран пре свега због њихових естетских квалитета.⁷³⁹ Ово истраживање није спроведено ни као културна историја фотографије, иако Дебељковић у тексту често, више или мање детаљно, узима у обзир и друштвене околности, али не успоставља директну везу између друштвеног контекста и употребе и карактеристика фотографија, односно не препознаје да су све историјске фотографије директни резултат друштвено-политичког контекста у коме су настале.⁷⁴⁰ Још важније од мешања ова два приступа, Дебељковић у књизи не објашњава кореспондирајуће критеријуме према којима је изабрао релативно малобројне фотографије о којима пише у тексту, односно оне према којима је селектовао преко 800 фотографија које су биле представљене на изложби. Неколико реченица из поглавља *Први светски рат* јасно говори о проблему категоричке неодређености полазишта који Дебељковић вероватно није могао да реши. Приликом разматрања ратних фотографија, коментаришући цитат Х. Џ. Велса (H. G. Wells) у вези са непознавањем ратних дешавања, он пише: „Ако ово применимо на фотографије које су нам сачуване из ове епопеје страдања Србије и њеног ратовања, онда средити и дати једну прегледну целину кроз ове фотографије представља посебан напор који тражи и посебне студије и познавање тачног тока рата”.⁷⁴¹ Међутим, десетак реченица касније он закључује: „Изнети све ове документарне, а нарочито ликовно вредне фотографије, тражи посебно проучавање и дуготрајно истраживање. У овој прилици изнећемо на изложбу само један ограничен број, можда и већ познатих фотографија, али које имају и одређену тежину и своје место у историји српске фотографије.”⁷⁴² Иако не разматра историјски контекст који је неопходан да би избор фотографија формирао „прегледну целину”, Дебељковићу је јасно да „ликовно вредне фотографије” траже додатно објашњење. Међутим, иза збуњујуће селекције фотографија које имају „тежину и своје место у историји фотографије” крије се Дебељковићева нејасна идеја о критеријуму који треба да примени приликом разматрања и избора свих фотографија у

⁷³⁹ Иако не експлицира оквир свог истраживања и не тврди да су све фотографије у том смислу једнаке, Дебељковић ипак подразумева значај формалних особина фотографија. На више места он констатује естетске особине изабраног материјала: „Фотограф, чије име је за сада непознато, збиља је уложио труда да то не буде само штура регистрација, већ и да естетска страна буде задовољена”. Исто, 32; „Добром делу ових фотографија мора се одати признање не само по њиховом домету, који се огледа у минуциозности оцртавања забележених детаља и богатству валера, него још више по њиховом естетском савршенству и једноставности бележења објеката и мотива којом се и постиже та вредност”. Исто, 34; „Иако је у свакој његовој фотографији заступљен један одређени естетски моменат, он [Никола Зега] ни једног тренутка није губио из вида праву намену [своје] фотографије”. Исто, 51.

⁷⁴⁰ Ово је посебно видљиво у поглављима *Дворски фотографи, Фотографија и друштво, Фотографска документација и Први светски рат*. Исто, 27, 29, 30, 52.

⁷⁴¹ Исто, 52.

⁷⁴² У тексту погрешно стоји „Изнети све ово документарно [...]”. Исто.

књизи.⁷⁴³ Да је прецизно вредновање фотографија за Дебељковића било проблематично говори и кратка епизода коју је сматрао кључном за сам почетак свог истраживања. У оквиру поставке у Војном музеју на Калемегдану 1970. године он је први пут видео фотографију Ристе Марјановића из Церске битке *Извлачење топа на положај* коју је оценио као „најсјајнију фотографију српског фотографског стварања” и коју је сматрао кључном за почетак свог рада на историзацији фотографије у Србији.⁷⁴⁴ Иза овог романтичарског описа фото-репортерског снимка из Првог светског рата назире се Дебељковићево искрено одушевљење и жеља да објасни квалитете историјских фотографија, али и његово ограничено разумевање односа фотографије и уметности. У том смислу, валоризација историјских фотографија коју Дебељковић у књизи спроводи мора се разумети у контексту његовог фото-аматерског рада. Без обзира на све његове способности, Дебељковићев поглед на фотографију остао је везан за вредносни систем организованог фото-аматеризма у коме је веза фотографије и уметности у основи сведена на појединачну естетизовану фотографију чије формалне особине су поједностављено валоризоване у контексту конвенционалног укуса и популистички схваћеног формализма. Из овог разлога најпроблематичнији делови књиге *Стара српска фотографија* везани су за недефинисано разумевање уметничких потенцијала фотографије које се све време у тексту и илустрацијама наговештава, али нигде није експлицирано.⁷⁴⁵

Најзначајније грешке у Дебељковићом тексту су категоричке природе и везане су колико за методолошку неодређеност, толико и за његово донекле ограничено разумевање уметничких и друштвених потенцијала фотографије. Без артикулисаног полазишта и јасно дефинисаног критеријума целог истраживања, поставља се елементарно питање вредности изабраних фотографија.⁷⁴⁶ Историјски гледано, формалне особине фотографија готово увек зависе од различитих друштвених околности и конкретних улога које су у изразито малом броју случајева везане за уметност. У поједностављеној перспективи могу се поставити питања: да ли су историјске фотографије значајне пре свега због прецизног представљања мотива, односно визуелизације историјских околности, или је важнији њихов изглед, односно начин на који су околности, појаве и мотиви представљени без обзира на релативни историјски значај представљеног мотива? У случају првог питања, поставља се и проблем одређења значаја представљених сцена, односно њиховог разумевања и тумачења у контексту опште, друштвене или културне историје Србије XIX и XX века. У случају другог питања, важнији би био начин на који су сцене представљене, али онда постоји и потреба за дефинисањем

⁷⁴³ Највећи број историјских фотографија није настао у контексту уметности, али приликом њиховог разматрања на делу је готово увек априорни естетски суд који директно кореспондира са вредносним системом актуелним у оквиру југословенског Савеза.

⁷⁴⁴ Цела одредница гласи: „1970. Београд – Калемегдан – степениште ка Војном музеју; Први сусрет са најсјајнијом фотографијом српског фотографског стварања: Риста Марјановић, *Извлачење топа на положај, битка на Церу, увод у срце* и прави почетак мог рада на историји српске фотографије.” Дебељковић, *Аутобиографска хронологија*, у: Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*, 144.

⁷⁴⁵ Бројни неодређени или проблематични изрази у тексту попут „уметничка вредност”, „јединствен докуменат”, „изврсна копија”, „занимљивије и документарније”, „естетска страна”, „врло документарна”, „изванредне фотографије”, „најснажнија и драгоцен документација” говоре о неодређености Дебељковићевог критеријума. Исто, 15, 21, 32, 33, 35, 46, 51, 52. Иза ових израза могуће је наслутити аксиолошки образац који се у већини случајева своди на одабир фотографија изузетног изгледа иако ниједно поглавље у књизи није посвећено вези фотографије и уметности.

⁷⁴⁶ За разлику од аутора литературе коју је користио, Дебељковић није дефинисао приступ свог истраживања. Нпр. у више пута цитираној књизи Гернсхајмових јасно су развојене технолошка и уметничка историја фотографије, док је књига Мишела Брева конципирана као друштвена историја фотографије. Насупрот томе, издања Њухола и Шарковског, иако широко постављена, пре свега су прегледи историје фотографије као уметничке дисциплине.

формално-естетских критеријума према којима су изабрани снимци препознати као изузетни. Међутим, како год да се ови критеријуми одреде, они ће увек бити потенцијално проблематични јер је највећи број историјских фотографија производ врло специфичне комбинације друштвеног контекста, односно идеолошких, економских и културних околности с једне стране и способности, интересовања и посвећености фотографа или фотографкиња с друге стране. Ако се поред овога узме у обзир чињеница да случајност често игра важну улогу у прављењу фотографија, као и да о великом броју историјских снимака најчешће нису познати никакви подаци, постаје јасно да адекватна историзација фотографије подразумева синтезу постигнуту комбинацијом знања, разумевања околности, могућности критичке валоризације и познавања научне методологије.

Многе од ових особина недостајале су Дебељковићу, али и Миодрагу Ђорђевићу, који је у кратком уводном тексту покушао да назначи интердисциплинарни приступ пројекта *Фотографија код Срба 1839-1989*. и споменуо низ различитих тема као што су природа фотографског наслеђа у Србији, уметнички потенцијали фотографије, институционална отвореност за истраживање фотографије, као и најбољи начин за чување и проучавање фотографија у будућности.⁷⁴⁷ Он је нагласио свеобухватни интердисциплинарни приступ истраживања и позиционирао изложбу и публикацију у оквир светске прославе јубилеја фотографије. Изложба је била резултат „[...] вишегодишњег рада групе стручњака на пројекту који носи карактеристике новог приступа – тумачења медија фотографије са различитих тачки гледања. [...] Фотографија је приказана и као медиј и као документарни запис, али и као аутохтоно уметничко дело. Приређивачи ове изложбе и публикације желели су да представе, што потпуније, преглед фотографске културне баштине Срба.”⁷⁴⁸ Ђорђевићево номинално увођење веома широко схваћене интердисциплинарности у историографију фотографије било је изванредна прилика да се направи значајан корак ка критичкој историографији фотографије у Србији. Међутим, иако је формално имплементирана, ова интердисциплинарност углавном је остала одређена категоричком и методолошком неодређеношћу која је била присутна и у Дебељковићевом истраживању.

После летимичног прегледа Ђорђевићевог уводног текста могли бисмо да претпоставимо да је дискурс о историји фотографије у Србији на високом нивоу и, донекле, у складу са сличним светским дешавањима у том периоду.⁷⁴⁹ Међутим, ако се анализира Ђорђевићева аргументација изнета у овом кратком чланку постаје јасно да је он, слично као и у својим бројним уметничким пројектима, утемељење свог истраживачког и уредничког приступа, уместо у уметности или науци, имао у пољу уметничког и научног аматеризма. Сама чињеница да је Ђорђевић, без уметничког, историчарско-уметничког или сродног високог образовања и без уредничког искуства, прихватио одговорност вођења овог великог пројекта говори о комбинацији смелости и амбиције која је једна од препознатљивих карактеристика сваког преданог аматерског рада. Структура и садржај овог текста говоре о Ђорђевићевом ограниченом разумевању историјских, друштвених и уметничких околности које није у било у складу са нивоом компетенција потребним за реализацију захтевног уредничког задатка. Као

⁷⁴⁷ Ђорђевић, *Сто педесет година фотографије код Срба*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, 7-9.

⁷⁴⁸ Исто, 7. Он даље објашњава хронолошку поделу која укључује период од 1839. до 1914. године, Први светски рат, међуратни период, Други светски рат и послератни период до 1989. Исто, 8.

⁷⁴⁹ Нпр. Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (eds.), *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*, trans. Janet Lloyd, Cambridge University Press, Cambridge, 1987; Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography*, tr. S. Bennett, L. Clegg et al, Könemann, Cologne, 1998.

и раније за Дебељковића, питање категоризације и јасног полазишта остаје један од кључних проблема и за Ђорђевића. Његова тврдња да се са пројектом *Фотографија код Срба 1839-1989* „први пут у целини [...] сагледава фотографско стваралаштво Срба” вишеструко је непрецизна и потврда је да је неуспешан избор наслова пројекта у вези са тенденциозним наглашавањем националне припадности, уместо уобичајеног географског или културног оквира.⁷⁵⁰ У смислу проблематичне категоризације и терминолошке конфузије, Ђорђевић као „издвојене фотографије” наводи *фотографију-слику*, новинску, *авангардну*, *андерграунд*, ратну (*документарну*) и примењену (астрономску, метеоролошку, медицинску, судску) фотографију као различите форме. Ако претпоставимо да Ђорђевићев тауолошки и непрецизан израз *фотографија-слика* представља фотографију као уметност, у њен оквир спадају и крајње проблематично назване *авангардна* и *андерграунд* фотографија, док поље *примењене*, у смислу утилитарне, функционалне фотографије обухвата све остале друштвене употребе овог медија, било да се ради о коришћењу фотографије у научним истраживањима или у ратној репортажи. Уочљиво је да „што потпунијем” прегледу историје фотографије у Србији недостају многи аспекти употребе овог медија у различитим друштвеним, научним, стручним и индустријским контекстима, као и у популарној култури.⁷⁵¹ Нису истражене фотографске архиве пољопривредних, индустријских, саобраћајних, грађевинских, издавачких и трговинских предузећа, фабрика, као ни научних института, образовних установа итд.⁷⁵² Ово је посебно проблематично јер су многа од привредних предузећа нестала са гашењем и приватизацијом током и после периода економске кризе деведесетих година у Србији.⁷⁵³ Пропуштена је прилика да се на такве збирке фотографија укаже као на вредан и важан део историје и културног наслеђа који треба да се сачува. Уместо овога, чак три слично конципирана текста посвећена су послератном организованом фото-аматеризму, док ниједан текст или сегмент изложбе није посвећен фотографијама насталим у оквиру друштвено много присутнијег масовног фото-аматеризма, али ни археологије, биологије, етнологије, географије, рударства, машинства, филма, телевизије, музичке индустрије, популарне културе, архитектуре, порнографије итд.⁷⁵⁴

⁷⁵⁰ Није познато да ли је избор граматички непрецизног наслова пројекта у коме је непотребно наглашена национална припадност био у вези са друштвеном кризом непосредно пре распада СФР Југославије. Оваква формулација наслова је вишеструко проблематична јер, поред тога што сви представљени аутори и ауторке нису били Срби (нпр. Адолф Дојч (Adolf Deutsch), Иштван Олда (Oldal Istvan), Ана Фелдман (Anna Feldmann), И. В. Громан, Самсон Чернов, Арчибалд Рајс (Archibald Reiss)) у оквир изложбе нису, ни у симболичном броју, биле укључене фотографије Срба из других држава и континената, не рачунајући Војоводину и Косово и Метохију, територије које нису биле у саставу Србије до 1918, односно до 1912. године. Видети: Исто, 194, 199, 200, 297.

⁷⁵¹ Употреба фотографије у неким од ових друштвених поља била су већ представљена у оквиру велике изложбе *Теме и функције фотографије* у београдском Музеју савремене уметности 1979. године. Видети: Јења Денегри (ur.), *Теме и функције медија фотографије*, 74-78.

⁷⁵² Нпр. изразито малобројне занатске и репортажне фотографије индустрије, саобраћајне технологије, спорта, пољопривреде, популарне културе итд. Ђорђевић (ur.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 256, 262, 263, 264, 374, 375. Иако у уводној напомени пише да су истражене архиве Туристичке агенције *Путник*, Етнографског музеју, Железничког музеја, Музеја Завода *Црвена застава* и Планинарског савеза Србије, ниједно од поља – туризма, етнографије, саобраћаја, индустрије, планинарства – којима припадају ове збирке нису посебно истражене, односно није им посвећен ниједан сегмент публикације. Исто, 5.

⁷⁵³ Један од многобројних примера за ово јесте случај фотографске архиве Хемијске индустрије Вискоза у Лозници коју је готово случајно 2022. године спасио мештанин тог града, студент Александар Костић. <https://balkans.aljazeera.net/news/culture/2022/7/23/od-giganta-su-ostale-samo-rusevine-i-tuzna-sjecanja>; пр. 05. 2025.

⁷⁵⁴ Ђорђевићева одлука да три текста у зборнику буду посвећена организованом фото-аматеризму кореспондира са највећим сегментом изложбе у оквиру кога је представљена 71 фотографија од укупно 453. У складу са оваквом вишеструко проблематичном поделом, у уводној напомени у којој се изражава захвалност установама као што су Матица српска, Архив Југославије и Народни музеј у Београду равноправно су наведени и Фото-савез

О Ђорђевићевом ограниченом разумевању односа фотографије и уметности посебно јасно говори његово запажање у вези са „визуелним карактеристикама као што су детаљ, облик, контраст, мотив, композиција или покрет” које поједностављено види као особине које фотографији омогућавају „виши ниво естетског” који је приближава другим уметностима.⁷⁵⁵ Поред свих осталих запажања, Ђорђевић се у тексту дотиче и теорије фотографије и примећује како: „Медиј фотографије развија таква својства која му дају посебан визуелни језик. Могућност фотографије да уверљиво ослика мотив и светло даје фотографу моћ да у тренутку претвара стварност у сопствену метафору. Тиме су слике стварности, снагом индивидуалне уметникове визије пренете у слике естетске контемплације. Нови визуелни језик развио је способност да изрази и само људско биће и његове емоције. А фотографија као уметност наставиће да служи човековој потреби да слика светлошћу.”⁷⁵⁶ Иако претходно наводи различите друштвене употребе фотографија, Ђорђевићев смели покушај летимичне теоретизације очекивано се односи само на уметнички потенцијал фотографије. Уместо наговештаја широког опсега фотографије као друштвеног феномена који би био одговарајући увод за пројекат у оквиру кога највећи број представљених фотографија нема везе са уметношћу, Ђорђевић се одлучује за неутемељену теоретизацију фотографије као јединствене уметничке дисциплине која, готово неприметно, омогућава фотографу да постане уметник са „снагом индивидуалне визије”. Његов таутолошки закључак у вези са фотографијом као уметношћу у великој мери кореспондира са мистификованим виђењем *уметничке фотографије* која постизањем фото-аматерског мајсторства постаје експресивна форма. Категоричка неодређеност постаје још видљивија са Ђорђевићевим ставом у вези са фотографијом као историјским извором јер и овде њена „припадност уметности није пуки паралелизам или дуализам” у односу на историјске околности, већ „својство које јој даје статус независности”.⁷⁵⁷ Иако у првом делу текста Ђорђевић спомиње фотографију „и као медиј, и као документарни запис, и као аутохтоно уметничко дело”, он завршава текст нејасним закључком који с једне стране фотографију есенцијалистички своди на креацију независну од историјских околности, док с друге стране говори о његовој немогућности да објасни на који начин фотографија може истовремено да буде и прецизан историјски извор и специфични естетски предмет.⁷⁵⁸

Југославије, галерија Салон фотографије и Фото-галерија Фото-кино клуба *Бранко Бајић*. Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 192-214.

⁷⁵⁵ Ова поставка, базирана у оквиру система вредности поједностављеног формализма, је проблематична јер, поред тога што све фотографије имају неке формалне елементе, њихово присуство не мора да буде кључно за њено функционисање на плану уметности. Овакво свођење уметничког потенцијала фотографије на формалне елементе и репрезентативни потенцијал у потпуности је у складу основном јединицом организованог фото-аматеризма – појединачном естетизованом *уметничком фотографијом*. Готово банално одређивање фотографије као уметничке дисциплине делује крајње ограничавајуће у односу на веома амбициозне Ђорђевићеве уметничке пројекте излагане у реномираним институцијама уметности. Погледати нпр. Ђорђевић, Subotić (tekst), *Luminokineti*.

⁷⁵⁶ Нешто касније Ђорђевић спомиње и „модерну естетску мисао о уметности као игри”, „духовно задовољство изазвано слободом експеримента”, „неслућене просторе метајезичке структуре електронске слике”. Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 8, 9.

⁷⁵⁷ Исто, 9.

⁷⁵⁸ Ђорђевић проблематично закључује да су „музеји и галерије широм Србије отворили врата фотографији” и да је она већ нашла место као предмет проучавања на универзитету, као и да је „најбоље решење за чување и проучавање” фотографије оснивање институције по угледу на француски Национални центар за фотографију. Исто, 9. Осим уметничких академија, где је фотографија била предмет у оквиру програма посвећених другим дисциплинама, фотографија није била укључена ни у један програм високошколске институције. Иако су фотографије излагане у бројним уметничким и другим музејима и галеријама у Србији, фотографија и даље није била препозната као културни артефакт значајан по себи или као равноправна уметничка дисциплина. Нпр. осим као илустративна архивска и документарна грађа, фотографије се и даље не чувају ни у једној збирци Народног

Слично као и Ђорђевићев уводни текст публикације *Фотографија код Срба*, чланак *Уткана у културу, Војводина* историчара уметности Саве Степанова такође садржи елементе методолошке недиференцираности због које остаје нејасно шта су главни квалитети и мерила због којих су неке историјске фотографије изабране за разматрање.⁷⁵⁹ Као и Дебељковићево истраживање и овај текст прожет је категоричком неодређеношћу перцепције историјских фотографија чији утицај се може препознати у вредносном систему организованог фото-аматеризма. На пример, за Степанова је прављење „успешно компонованих” фотографија посебна вредност „документаристичког” рада неких војвођанских фотографа занатлија.⁷⁶⁰ Иако фотографима занатлијама посвећује највећи део текста, он у појави аматерске фотографије види потенцијал фотографије која може да „задовољи ауторске захтеве за естетским изразом”, али нешто касније у тексту критикује традицију пикторијалне фотографије у Војводини.⁷⁶¹ Степанов је строг према послератном раду фото-аматера старије генерације попут Гезе Барте и Јулија Брежана који су неговали пикторијални „естетицизам”, а у аматерско-уметничком раду војвођанских мајстора фотографије Гезе Ленерта и Тибора Варге Шомођија из седамдесетих и осамдесетих година препознаје аутентичан израз, одосно „јачу концептну основу”, „импульсе савременог света и уметности” и „опште токове визуелног стваралаштва”.⁷⁶² Он сматра да рад фотографа занатлија има пре свега документаристичку вредност, док одлике „изворне медијске особености” препознаје у послератном уметничком аматеризму у оквиру кога је „развој уметничке фотографије [...] био [богат и сталан]”.⁷⁶³ У том смислу, мешање категорија фотографије као артефакта културе и фотографије као резултата уметничког рада, недефинисаност мерила „документаристичке вредности” и вредновање ограничене формалистичке фото-аматерске уметничке фотографије као највишег домета историје фотографије остају доминанте историографије фотографије у Србији. Поврх свега, иако Степанов насловом текста сугерише преглед културне историје фотографије у Војводини, он, слично као Дебељковић пре њега, не покушава да критички контекстуализује употребу и карактеристике фотографија, већ их види као својеврсну аутохтону појаву која је постојала на, више или мање, неутралној и пасивној позадини друштвених и културних

музеја у Београду, без обзира на светски значај домаћег наслеђа XIX века. Видети: Народни музеј, *Нови век* <http://www.narodnimuzej.rs/novi-vek/>, 05. 2025. Ђорђевић је, заједно са другим члановима Савеза и групом историчарки и историчара уметности, иницирао оснивање Националног центра за фотографију у Београду 1992. године. Видети: М. Живковић, *Пионирски подухват, основан Национални центар за фотографију*, Политика, 22. јануар 1993, 14; Малић, *Летопис српске фотографија, 1839-2008*, 174-175.

⁷⁵⁹ Степанов, *Уткана у културу, Војводина 1840-1989.*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 45-55. Степанов у тексту поред осталог описује околности у вези са радом фотографа занатлија и фото-аматера, пише о појави првих вести и текстова о фотографији, као и о послератним околностима које укључују оснивање Савеза фото и кино-савеза Војводине, али и дешавања на плану односа фотографије и уметности током седамдесетих и осамдесетих година. Он први пут у историографији фотографије у Србији спомиње приповетку И. Петровића *Зракопис (дагеротипија) у Харему* која је била објављена у *Сербском народном листу* у Будиму 1840. године, као и сазнање о Статуту Новосадског фото-клуба из 1901. године. Исто, 52. Текст је делимично опремљен референтним апаратом, и у њему су изнети многи подаци и тврдње без цитирања извора. Нпр.: „Међутим, све су прилике да је ту [у војвођанској средини] цветала жива фотографска активност”. Исто, 46; Или: „Власници првих атељеа имају многобројну клијентелу и уживају углед уметника и цењених мајстора.” Исто, 48; „У Суботици је настарији фотограф Мартин Ботлик (Martin Botlik), а ту раде Шефлер (Scheffler), Хаберфелд (Haberfeld) [...]”. Исто, 49.

⁷⁶⁰ Исто, 47, 48.

⁷⁶¹ Исто, он „развој уметничке фотографије у Војводини” пре свега везује за послератни фото-аматеризам. Исто, 53.

⁷⁶² Овај пикторијални манир укључивао је „романтични штимунг” формиран „наглашеним контрастом тамног и светлог, обавезним облацима што се надвијају над пејзаж, идиличним сеоским призорима” и утицао је и на млађе фото-аматере у том периоду, Исто, 53, 54.

⁷⁶³ Исто, 53, 54. Видети и стр. 123 и напомену 434.

историјских околности.⁷⁶⁴ Иако овај аутор описује неке од друштвено-историјских околности, он не успоставља директну везу између конкретног контекста у оквиру кога су фотографи радили и настанка њихових фотографија, односно не види фотографије као производ околности од којих је зависио њихов настанак и употреба, али и изглед и могуће значење. Степанов, као и Дебељковић пре њега, описно фактографски историзује поједине фотографске појаве, али их критички не проучава.

У најобимнијем тексту у публикацији *Фотографија код Срба 1839-1989, Поново ратним стазама 1941-1945.*, Горан Малић разматра фотографије настале током Другог светског рата у Србији.⁷⁶⁵ Иако на више места спомиње широк дијапазон карактеристика ратних фотографија, Малић углавном скицира контекст из позиције војне или ратне историје Србије у оквиру кога лоцира употребу фотографија. Он пише о различитим рецепцијама ових фотографија насталих током рата: „Истицана је најпре документарна вредност фотографије, коју она несумњиво има, а потом и њени уметнички квалитети иако обимни фотографски материјал из овога периода никада није подвргнут озбиљнијој естетској анализи”.⁷⁶⁶ При крају текста он закључује: „Разуме се да тиме [ратним околностима] не треба правдати повремено одступање од оптималног приступа визуелизацији појединих сцена у оквиру широке ратне тематике”.⁷⁶⁷ Иако је највећи део текста посветио опису ратних околности Малић и овде понавља исту категоричку неодређеност Дебељковићевог истраживања и не повезује специфичност контекста ратних околности у оквиру кога су настале фотографије са њиховим изгледом. Иза Малићевих становишта поново се назире исто мешање разматрања фотографије као естетског предмета и њеног проучавања као историјског артефакта, у овом случају војних и ратних, дешавања. Можда о овом проблему најсликовитије говори његов закључак: „Уосталом, фотограф је морао представљати добру мету [...] отуд није могао мислити на исправно кадрирање, композицију и оштрину слике”.⁷⁶⁸ Овај став говори о примату поједностављеног формалистичког приступа у Малићевом вредновању ових и свих других фотографија, односно о одсуству препознавања и тумачења фотографије као репрезентације и фотографије као индекса/трага, односно упорног примењивања истих естетских мерила на фотографије које немају везе са уметничким аспирацијама фотографа. Уместо да техничку несавршеност фотографија насталих у ратним околностима разуме као њихову кључну карактеристику која може да буде основа њихових другачијих формалних особина у односу на фотографије настале у другим околностима, Малић на све историјске фотографије примењује увек исто мерило „оптималног приступа визуелизацији” култивисано у оквиру делатности организованог фото-аматеризма.

⁷⁶⁴ Исто, 46, 48.

⁷⁶⁵ Горан Малић, *Поново ратним стазама, 1941-1945*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба, 1839-1989*, 85-101. Аргументација текста подржана је са 52 напомене. Исто, 99-100. Малић највећи део текста посвећује хронолошком прегледу ратних дешавања, а у мањем делу кратко пише о истакнутим ауторима фотографија насталих током рата. Рад професионалних фотографа и фото-аматера описиван је на више различитих места у тексту, а на последње три странице дат је, донекле поновљен, потпунији преглед значајних података у вези са њим.

⁷⁶⁶ Исто, 85.

⁷⁶⁷ Исто, 98. Слично томе, Малић сматра: „У том одиста великом броју радова изузетне документарне вредности, мало их је који имају за сам медиј фотографије већи (ликовно-естетски) значај”. Исто, 95. Или: „Тако се у даљем репродуковању [фотографија насталих током рата] све више губи примарни квалитет; нестајала су основна медијска својства фотографије, оштрина, тонска модулација; атмосфера сцене која је подстакла фотографа на снимање такође је бледела.” Исто, 98.

⁷⁶⁸ Исто, 98.

Историчарка уметности Миланка Тодић била је ауторка текста *Од пикторијализма до надреализма 1918-1941.* – једног од најуспешнијих сегмената пројекта *Фотографија до данас 1839-1989.* Овај текст је балансиран преглед различитих међуратних дешавања везаних за фотографију који укључује поља фото-аматеризма, фото-репортаже, рекламне фотографије и уметности. Миланка Тодић је данас ауторка највећег броја објављених научних радова и књига из области историје фотографије у Србији.⁷⁶⁹ Међутим, за разлику од њених бројних, касније објављених, књига и текстова у оквиру којих се углавном бавила међуратним и послератним периодом фотографије и уметности у Србији, два њена издања у којима је истраживала раније периоде написана су под знатним утицајем Дебељковићеве пионирске студије. Публикација *Фотографија у Србији у XIX веку* и књига *Историја српске фотографије 1839-1940.* јесу научно уобличени наставци Дебељковићевог истраживања и са њим имају пуно заједничких тачака. У тексту каталога објављеног поводом изложбе *Фотографија у Србији у XIX веку*, која је отворена 1989. године у Музеју примењене уметности, у значајној мери поновљен је садржај књиге *Стара српска фотографија*.⁷⁷⁰ Поглавља на која је подељен текст – увод, *Пионирско доба*, *Време фотографских атељеа* и *Фотографија као документарни запис* скоро потпуно кореспондирају са поглављима у Дебељковићевој књизи *Путујући фотографи*, *Анастас Јовановић*, *Фотографски атељеи* и *Фотографска документација*. Иако су у тексту Тодић у великој мери преформулисани подаци први пут изнети у Дебељковићевој књизи, значајнији од понављања садржаја, које се у већој или мањој мери подразумева, јесте проблем преузимања недиференцираног полазишта и категоричке неодређености.⁷⁷¹ Поред мешања хронологије и жанровско-тематског одређења, у тексту Тодић пренет је и главни проблем Дебељковићевог приступа историзовању фотографије. Као у његовој књизи, ни овде није јасно шта су основна критичка мерила историографије фотографије у Србији и да ли она обухватају фотографију као артефакт културе и/или фотографију као естетски предмет. Нпр. у вези са једном од ретких фотографија које у тексту спомиње – фотографијом Петра Аранђеловића коју је Дебељковић назвао *Ловац* – Тодић запажа да се „покушаји професионалних мајстора могу [...] довести у везу с оним ликовним делима која се залажу за реалистичку интерпретацију портрета”.⁷⁷² Иако је у ширем смислу поређење ове фотографије са уметничким делима насталим у духу реализма XIX века оправдано, формална сличност фотографија са уметничким делима начелно се чини као неодговарајући правац у процени њиховог значаја, посебно због тога што овакав приступ у тексту није дефинисан и објашњен.

⁷⁶⁹ Поред осталог: Миланка Тодић, *Фотографија у Србији у XIX веку* [к]; Миланка Тодић, *Историја српске фотографије 1839-1940*; Миланка Тодић, *Фотографија и слика*, Цицero, Београд, 2001; Миланка Тодић, *Немогуће: Уметност надреализма*, МПУ, Београд, 2002; Тодић, *Фотографија и пропаганда*; Миланка Тодић, *Модерно дете и детњство: Модели фотографске репрезентације детета*, Службени гласник, Београд, 2010. Видети и: Milanka Todić, [Academia Uploads], https://independent.academia.edu/Milanka_Todic, pr. 05. 2025.

⁷⁷⁰ У тексту књига *Стара српска фотографија* цитирана је осам пута. Тодић, *Фотографија у Србији у XIX веку*, 7, 9, 14, 16, 21. У предговору овом издању који је написала Мирјана Јеврић-Лазаревић спомињу се „резултати пионира – истраживача старе српске фотографије”, али не и име Бранибора Дебељковића. Мирјана Јеврић-Лазаревић, [Предговор] у: Тодић, *Фотографија у Србији у XIX веку*, 5.

⁷⁷¹ Од 35 фотографија који су радили у Србији које Миланка Тодић у свом тексту спомиње, у књизи *Стара српска фотографија* не спомињу се само два, од којих је први већ помињани Димитрије Новаковић, а други је фотограф српског порекла Живко Стефановић који је углавном радио у Војводини, односно Аустроугарској – територији коју Дебељковић није истраживао. Упоредити нпр: Тодић, *Фотографија у Србији у XIX веку*, 7-8 и Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 7-9; *Фотографија у Србији у XIX веку*, 8-14 и Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 10-20; Тодић, *Фотографија у Србији у XIX веку*, 16-20 и Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 22-28; Тодић, *Фотографија у Србији у XIX веку*, 20-24 и Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 30-37.

⁷⁷² Тодић, *Фотографија у Србији у XIX веку*, 18; Petar Arandelović, Niš, *Lovac*, kolodijum, oko 1880 [f], u: Debeljković, *Stara srpska fotografija*, [27 str. bloka sa ilustracijama]. Ова фотографија није репродукована у издању *Фотографија у Србији у XIX веку*.

Везе између Дебељковићеве студије и књиге *Историја српске фотографије*, коју је Миланка Тодић објавила 1993. године, такође су многобројне иако ово издање укључује и разматрање фотографије међуратног периода.⁷⁷³ За разлику од Дебељковићеве, књига Тодић није оптерећена бројним техничким и другим грешакама, али структура оба текста, избор тема и података и њихова интерпретација су слични.⁷⁷⁴ Текст у књизи *Историја српске фотографије* у великој мери проширен је новим сазнањима која су пре свега ауторка, али и други истраживачи открили после Дебељковићеве студије, а главна новина књиге јесте поглавље *Фотографија и авангардни покрети*⁷⁷⁵ које се тиче односа уметности и фотографије међуратног периода којим се Дебељковић у својој књизи није бавио.⁷⁷⁶ Међутим, и у случају *Историје српске фотографије* највећи проблем није понављање многих података, колико настављање истог неодређеног истраживачког модела непрецизираног усмерења. Врло слично као и код књиге *Стара српска фотографија*, организација текста је непрегледна и иако су нека поглавља шире конципирана, постоје и она чији називи подсећају на Дебељковићеву књигу.⁷⁷⁷ Као и у случају текста *Фотографија у Србији у XIX веку*, остаје нејасно да ли се ради о историји фотографије као уметности у Србији или је реч о историзацији фотографије у смислу културно-историјских артефаката који визуелно описују историјске околности. У уводу Тодић кратко пише о својој намери да у књизи: „представи напоре српске фотографије, у првом веку постојања, да камеру и фотографску слику употреби као средство креативног изражавања [...]”.⁷⁷⁸ Ово потврђује и први блок изабраних репродукција објављен између увода и текста, али Тодић убрзо износи другачије објашњење: „Управо рачунајући на ову вредност [способност да потврђује стварност] фотографска слика је и стекла право да самостално, без велике помоћи других комуникацијских система, пренесе поруке о суштини историјских догађаја у Србији”.⁷⁷⁹ Директна последица неодређености ових приступа је конфузна аргументација у тексту, који је некада везан за један, а некада за други модел историзовања фотографије, а да при томе вредносни систем ниједног од њих није усвојен. Слично као *Стара српска фотографија* и *Историја српске фотографије* садржи нејасне

⁷⁷³ Решења насловних страница, формат, прелом и одвојени блокови илустрација очигледне су формалне сличности ових књига. Књига *Историја српске фотографије 1839-1940* у великој мери садржи много краћи преформулисани текст изложбе *Фотографија у Србији у XIX веку*. Тодић, *Историја српске фотографије 1839-1940*, 17-59.

⁷⁷⁴ Аргументи за ово су многобројни; један од примера јесте и поглавље „Предео, ведуте и архитектура” код Дебељковића, односно „Предео и панорама” код Тодић. Не само да су имена свих фотографа који се спомињу у овим поглављима иста, већ је и редослед готово потпуно исти: Мојсило Живојиновић – Непознати фотограф Генералштаба – И. В. Громан – Лазар Лецтер – Александар К. Ђиновски. Наредни наведени фотограф Петар М. Аранђеловић кога Тодић спомиње у низу, код Дебељковића се спомиње у првом делу наредног поглавља *Репортажа*. Debeljković, *Stara srpska fotografija*, 30-35; Тодић, *Историја српске фотографије*, 52-55. У тексту књиге *Историје српске фотографије* који укључује 81 страницу, књига *Стара српска фотографија* цитирана је 65 пута.

⁷⁷⁵ Поглавља у књизи *Историја српске фотографије*: „Предговор”, „Прве вести о фотографији у српској штампи”, „Досадашања проучавања историје фотографије”, „Анастас Јовановић” [поднаслови: Линија развоја, Фотографско дело, Портрет, Снимања ван атељеа], „Фотографија професионалних атељеа” [Портрет, Предео и панорама], „Фотографија и историјска зибавња” [поднаслови: Фотографија у илустрованим часописима, Ратна фотографија], „О природи фотографске слике” [поднаслови: Основне идеје аматерског покрета, Уметничка фотографија, Тренутна фотографија], „У потрази за изгубљеним временом” [поднаслов: Фото-журнализам], „Фотографија и авангардни покрети у уметности” [Надреалистичка фотографија], „Поговор”.

⁷⁷⁶ *Стара српска фотографија* је цитирана чак 65 пута у Историји српске фотографије. Није познато зашто је Дебељковић своје истраживање ограничио на период до Првог светског рата.

⁷⁷⁷ *Прве вести о фотографији у српској штампи, Анастас Јовановић, Фотографија професионалних атељеа*. Исто, 17-55.

⁷⁷⁸ Исто, 7.

⁷⁷⁹ О сличном сукобу два модела историзације фотографије видети описе фотографија нишког фотографа Петра Аранђеловића које су накнадно назване *Ловац* и *Девојка из Ниша*. Исто, 50-51.

одреднице које, претпостављено, говоре о релативним уметничким особинама фотографија: „аутентично дело”, „основне законитости медија”, „ликовни квалитети”, „изузетно добар квалитет фотографија”, „индивидуалност у снимањима”, „високи естетски квалитети”, „индивидуална интерпретација” итд.⁷⁸⁰ Овакво стање ствари има и формалну потврду у тврдњи коју ауторка износи у вези са новим законом који фотографе по први пут препознаје као занатлије: „То је практично значило увођење једног облика фотографске праксе у сферу заната, а како занати нису тема ове књиге, нећемо пратити деловање фотографских атељеа после 1910. године.”⁷⁸¹ Међутим, само мали број историјских фотографија насталих у Србији до Првог светског рата има, најчешће посредно, везе са уметношћу и зато у оваквој интерпретацији није образложено зашто оне треба да буду историзоване као изузетна достигнућа фотографије као уметничке дисциплине. И у књизи *Историја српске фотографије* остаје нејасно да ли фотографија у Србији треба да буде истражена као важна илустрација историјских догађаја, личности и околности или треба да буде разматрана као специфична врста предмета који има извесне уметничке квалитете, односно да ли су изузетне формалне и техничке карактеристике кључан разлог за њену историзацију.

Док у каснијем раду Миланке Тодић није коришћен модел установљен од стране чланова Савеза, други најутицајнији историчар фотографије у Србији, Горан Малић, остао је доследан оваквом полазишту до своје последње књиге посвећене историји фотографије. Питања и проблеми недиференцираног истраживачког приступа формално су потврђени у објашњењу коришћене методологије које је Малић дао у вези са својим издањем *Летопис српске фотографије 1839-2008*. У *Уводу* он пише о околностима и начину рада на овој књизи, али не дефинише до краја методологију коју је користио и полазиште које је следио током рада. Малић запажа да као приређивач „није смео да подлегне притиску традиције и великих имена”, али и да је морао да пође од „извесних критеријума”, док избор података „подразумева изванредан вредносни суд и јасне критеријуме”.⁷⁸² Али, уместо објашњења ових критеријума и истраживачког приступа, он закључује да се ради о једном од могућих избора најважнијих догађаја и личности који је обојен „личним искуством, знањем и укусом”.⁷⁸³ Иако због овако формулисаног полазишта може да се постави питање општег научног легитимитета овог издања, Малићев историографско-фактографски приступ начелно карактерише прецизност, због чега је књига, уз пар изузетака, поуздан извор података. Међутим, његово полазиште за историзовање фотографије у Србији базирано је у научно неодређеним категоријама личног искуства, практичног знања и укуса који су директни производ југословенског организованог фото-аматеризма. Као један од истакнутих чланова Савеза, Малић је своје виђење фотографије формирао у оквиру ове организације, како у смислу стицања практичних и теоријских вештина и знања, тако и у смислу прихватања и даље пропагације система вредности фотографског уметничког аматеризма.⁷⁸⁴ Иако је он и у претходно објављеним текстовима на различите начине указивао на значај и вредности достигнућа организованог фото-аматеризма у Србији, књига *Летопис српске фотографије 1839-2008*. је његово најсвеобухватније остварење у овом смислу.⁷⁸⁵ Његово становиште о вредностима остало је исто све време његовог

⁷⁸⁰ На пример: Исто, 39, 40, 45, 51, 52, 54, 57, 62.

⁷⁸¹ Исто, 45.

⁷⁸² Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 7, 9.

⁷⁸³ Исто, 10.

⁷⁸⁴ Видети, нпр. Малићев видео интервју: Ljubiša Tešić, *Velikani srpske fotografije FSS: Goran Malić*, Foto-savez Srbije, https://www.youtube.com/watch?v=x7j_4jkshIw, pr. 05. 2025.

⁷⁸⁵ Малић се пре и после објављивања ове књиге у бројним текстовима бавио наслеђем Фото-савеза Југославије у Србији. Видети напомену бр. 2.

историографског рада о чему најбоље говори формулација која се може разумети као његова дефиниција аматерске уметничке фотографије коју је први пут објавио у тексту из 1991. године и дословно поновио у тексту из 2015. године. Иако региструје нове појаве које су на граници „класично схваћене фотографије”, за Малића „фотографско у фотографији”, односно *уметничка фотографија* остаје „синтетизовани моменат садржаја, ликовности и техничке перфекције”.⁷⁸⁶ Слично као код Дебелковића и Ђорђевића пре њега, Малићево виђење историјских фотографија у великој мери било је оптерећено догмом естетизоване аматерске уметничке фотографије у односу на коју су производи многих других фотографских пракси изгледали као „документарно-регистративно” бележење значајно пре свега због представљања историјских околности.⁷⁸⁷

Подразумева се да Малић као аутор књиге, „састављач избора и писац коментара”, који је „догађаје изабрао, податке прикупио, обрадио и за штампу припремио”, има право на свој суд.⁷⁸⁸ Ако његов циљ није било научно истраживање, није проблем ни што овај суд нема утемељење у дефинисаној методологији, систематизованом знању, прецизној аргументацији и вредновању базираном на референтним појмовима из светске историје фотографије. Међутим, проблем је што је Малићев суд представљен у књизи која има ауторитативну енциклопедијску форму која је настала као резултат „прикупљања и разврставања чињеница”.⁷⁸⁹ Последица оваквог приступа у вези са организацијом књиге је чињеница да је југословенски Савез у Србији представљен не само као доминантна фотографска организација, што несумњиво одговара истини, већ и као једина значајна појава у историји фотографије у Србији после 1945. године. Будући да је Малићева књига једино издање ове врсте, ово се чини вишеструко спорним како у смислу релевантног историографског приступа, тако и у смислу непримерене накнадне институционализације вредносног система организованог фото-аматеризма.⁷⁹⁰

Истакнути чланови Савеза, који су били и историчари-аматери, били су пионири истраживања историје фотографије и њихова научно неодређена полазишта постала су нормативи у оквиру њихових и других истраживања. Ови утицаји преношени су у каснијим

⁷⁸⁶ Обе реченице: „Кретања у савременој фотографији у свету, још су на почетку деценије која протиче, наговестила да долази време у којем се неће са сигурношћу рачунати на *фотографско у фотографији* [подвучено у оригиналу] на онај синтетизовани моменат садржаја, ликовности и техничке перфекције који је био окосница њеног пређашњег живота.” Малић, *Путеви и размеђа 1945-1989.*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 120. Друга реченица објављена без цитирања првог текста: „Дигитално доба, у којем живимо, и кретања у савременој фотографији у свету, још су на почетку овог века наговестили да долази време у којем се неће са сигурности рачунати на *фотографско у фотографији* [подвучено у оригиналу] на онај синтетизовани моменат садржаја, ликовности и техничке перфекције”. Малић, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 28.

⁷⁸⁷ Spomenka Jelić, *Goran Malić o svom radu* [intervju], у: Goran Malić, *Fotografije 1974-1985*, Salon fotografije, Beograd, 1985, n. p. Овај проблем посебно је видљив у неодређеној природи закључка обимног Малићевог текста о фотографијама Милана Јовановића: „Особеност фотографије Милана Јовановића, пре свега портрета, не показује се толико у појединачним примерцима колико у укупном обиму који исказује ауторов однос према европској фотографији, према фотографској клими у Београду и Србији и коначно према сопственом раду”. Малић, *Милан Јовановић, фотограф*, 187; Видети и нпр.: Горан Малић, *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића*, у: Ловрић и др. (ур.) *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића, Зборник радова*, 77; Горан Малић, *Повратак изгубљеног простора*, у: Јасна Тијардовић-Поповић (ур.), *Мирко Ловрић, ретроспективна изложба*, МСУ, Београд, 1998, 26; Горан Малић, *Београд Александра Аџе Симића*, у: Дарко Тирић (ур.), *Градски номад: Београдски записи фоторепортера Александра Аџе Симића*, МГБ, Београд, 2011, 36.

⁷⁸⁸ Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 7.

⁷⁸⁹ Исто, 7.

⁷⁹⁰ Горан Малић је афирмисани историчар фотографије чија становишта о историји фотографије су препозната као релевантна у програмима Српске академије наука и уметности, Културног центра Београда, Музеја савремене уметности, Музеја града Београда, итд. Видети напомену бр. 2.

подухватима историзације које су предузимали други чланови Савеза, али они су обележили и рад историчара и историчарки уметности. Разлози иза ове појаве своде се на стицај околности који укључује велики друштвени утицај и доминацију организованог фото-аматеризма, као и непостојање других модела вредновања, односно непостојање установљеног научног дискурса у вези са проучавањем фотографије. Поред предности стручног знања и практичног искуства које су најуспешнији фото-аматери имали, иза њиховог ауторитета стајала је њихова утицајна матична организација, друге друштвене масовне организације као што су *Народна техника* и Социјалистички савез радног народа Југославије, али и, посредно, државна власт. Ако се у виду имају све специфичности југословенских прилика и релативна новина историје фотографије као научне дисциплине у глобалним оквирима, велики утицај који су чланови Савеза имали као историографи-аматери не изгледа необично. Ипак, заједно са многим донетима њихових пионирских истраживања, кључни проблеми у истраживању историјских фотографија – категоричка неодређеност, методолошка непрецизност и вредносна усмереност на *уметничку фотографију* – остаји присутни су до данас.

4.2. Институције уметности и организовани фото-аматеризам

Излагање радова најамбициознијих фото-аматера у уметничким установама било је један од најважнијих корака институционализације вредности организованог фото-аматеризма у Србији. Самосталне и групне изложбе радова чланова Савеза у реномираним галеријским и музејским просторима представљале су директан пут ка легитимизацији аматерске уметничке фотографије као одговарајуће форме фотографије као уметничке дисциплине. У овом процесу, који је укључивао медијску пажњу, текстове стручњака и повремене награде, често је занемаривана чињеница да су тзв. уметници фотографије били уметници-аматери, иако су неретко радили као професионални фотографи. Кроз вишедеценијски процес излагања радова истакнутих фото-аматера у институцијама уметности у начелу није дошло до подизања критичког нивоа продукције и рецепције и створен је својеврстан консензус о месту које фотографија заузима или треба да заузима у свету уметности. Највећа последица овог процеса била је у вези са пратећом перцепцијом ограничења фотографије као уметности која је постала нераскидиво везана за естетизовану *уметничку фотографију* као главну норму и мерило уметничких потенцијала фотографије у оквиру културе у Србији. Почев од седамдесетих година, паралелно са овим процесом, прогресивни рад уметница и уметника нове уметничке праксе подразумевао је честу употребу фотографије као средства бележења различитих уметничких активности које нису имале везе са фотографијом као уметничком дисциплином. Ова уметничка појава имала је велики утицај на поједине амбициозне чланове Савеза, али је начелно остала супротност доминантној идеји о *уметничкој фотографији* као поједностављено схваћеној естетизованој слици. Иако су се околности у великој мери промениле, поларизована дихотомија уметничког и аматерско-уметничког коришћења фотографије остала је препознатљив део света уметности у Србији до данас. Велики утицај Савеза, чије континуирано деловање се скоро потпуно поклапало са трајањем социјалистичке Југославије, у вези је и са чињеницом да је то био једини велики државни пројекат посвећен фотографији као корисној и практичној техници и аматерској

уметничкој дисциплини.⁷⁹¹ У недостатку другог образовног, научног или уметничког институционалног дискурса у периоду од 1946. до 1991. године, вредности установљене у оквиру Савеза у највећој мери постале су опште прихваћене вредности у вези са фотографијом у оквиру културе у Србији.⁷⁹²

4.2.1. Изазови институционализације фото-аматеризма као уметничког деловања

Са променом идеолошког обрасца у оквиру Савеза ка све већем инсистирању на номиналној аполитичности аматерско-уметничке фотографије, излагачка активност постала је једна од доминантних преокупација најамбициознијих фото-аматера. Почев од шездесетих година, а посебно током наредних деценија, са све чешћом употребом фотографије од стране уметница и уметника, и постепеном глобалном променом рецепције фотографије у свету уметности, организоване су и бројне самосталне изложбе чланова Савеза у уметничким институцијама у Србији.⁷⁹³ Међутим, значајније за процес директне институционализације вредности организованог фото-аматеризма у Србији биле су групне изложбе *Нова фотографија 1* и *Теме и функције медија фотографије* у оквиру којих је на различите начине

⁷⁹¹ У односу на поље фотографије, за поље кинематографије у Србији Савез фото и кино-аматера био је само једна од више државних установа посвећених филму као што су Академија за позоришну уметност, касније Факултет драмских уметности (1948), Југословенска кинотека (основана 1949), Удружење филмских радника Србије (1950), Институт за филм (1959), итд. Мирјана Николић (ур.), *Факултет драмских уметности*, ФДУ, Београд, 2015; Стеван Јовичић, *Век филма и филмска архивистика у свету и Србији*, у: Д. Косановић (ур.), *Век филма 1895-1995*, САНУ, ЈК, Београд, 1995, 312-323; *60 godina Filmskog centra Srbije*, <https://www.fcs.rs/o-fcs/60-godina/>, рг. 05. 2025. У оквиру ново-уведене Групе за филмску камеру на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду уведен је, први пут у високом образовању у Србији, предмет посвећен фотографији 1970. године, а први професор био је Бранибор Дебелковић, „магистар фармације, велики српски фотограф и историчар фотографије”. Николић (ур.), *Факултет драмских уметности*, 191, 193.

⁷⁹² Вероватно једини пример институционализације фотографије као уметничке дисциплине, који иницијално није био везан за Савез било је увођење предмета Фотографија у оквир програма Академије примењених уметности у Београду 1968. године. Колико је познато, иницијатор овог предмета, сликар Драгољуб Кажих, и његов асистент, графичар Бранислав Николић, нису били чланови Савеза, али су заједно са најистакнутијим члановима Савеза били у Секцији за фотографију УЛУПУДС-а. Видети: Pavle Vasić (t), *Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu 1974*, FPU, Beograd, 1974, [111-112]. Anonim., *Dragoljub Kažić* [odrednica], *Nastavnici, saradnici i van-nastavno osoblje 1948-1978* у: Miloš Ćirić i dr. (ur.), *30 godina FPU: Akademija primenjenih umetnosti u Beogradu 1948-1978*, FPU, Beograd, 1979, [90, 99]; Малић, *Фотографија*, у: Маневић (ур.), *УЛУПУДС 1953-1993*, 104, 106; Anonim (ur.), *Fotografija u Srbiji*, 1982, [32, 34, 58]. Иако је овај предмет, а касније и курикулум везан за фотографију на овом факултету, у почетку био усмерен пре свега на њено функционално примењивање у графичком дизајну, у каснијем периоду он је постао вишеструко, посредно и непосредно, везан и за систем вредности организованог фото-аматеризма. Графичар и један од најуспешнијих чланова Савеза током његовог последњег периода, Бранимир Карановић, предавао је овај предмет од 1996. године, а претходно је био први предавач првог предмета посвећеног фотографији у оквиру програма Одсека ликовних уметности новосадске Академије уметности у периоду од 1978. до 1997. године. Branimir Karanović, Slavko Timotijević (t), *Branimir Karanović* [k], Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2009; Dušan Todorović (ur.), *Akademija umetnosti u Novom Sadu 1974.-2004.*, Akademija umetnosti, Novi Sad, 2008, 61, 341; *Foto-klub Fakultet primenjenih umetnosti – Beograd* у: Živorad Banović (ur.), *Dani fotografije Foto-saveza Jugoslavije '94* [k], Galerija Likovni susreti, Subotica, Foto-kino-video savez Vojvodine, Novi Sad, 1994, [4]; *Фото-клуб Факултета примењених уметности и дизајна, Београд*, у: Стефановић (ур.), *Дани фотографије Фото-савета Југославије '95*, 50-52. Током 2002. године на Академији уметности у Новом Саду покренута је и посебна Група за фотографију у оквиру које је те године уведен предмет Историја фотографије. Исто, 248, 346. Драгољуб Кажих био је заслужан и за увођење предмета посвећених фотографији у оквиру програма Школе за индустријско обликовање у Београду, Академије уметности у Новом Саду, Факултета уметности у Приштини и Факултета ликовних уметности на Цетињу, као и за установљавање првог последипломског програма посвећеног фотографији на Факултету примењене уметности. Горан Малић, Пролазност: *Драгољуб Кажих (1922-1999): Богат стваралачки опус*, Политика, ХСХВ, 30787, 10. 7. 1999, 20; Branimir Karanović (t), *Dragoljub Kažić i Branislav Nikolić* [k], КСВ, Beograd, 2008.

⁷⁹³ За податке о самосталним изложбама чланова Савеза видети Анекс 6.1.5.

покушана интеграција радова чланова Савеза у вредносни оквир реномираних уметничких институција. Неке од кључних идеја иза ових изложби, чији кустос је био Јеша Денегри, сублимиране су у његовом историографском прегледу *Оријентације, ставови, идеје 1945-1989*. – најзначајнијем тексту о проблемима историзовања радова насталих у оквиру организованог фото-аматеризма у Србији.

Први догађај чији је концепт подразумевао алтернативни поглед на фотографску продукцију у Србији, односно у Југославији, била је *Нова фотографија 1: Видици и усмерења* – прва у низу серије изложби истог назива приређене са циљем представљања актуелне југословенске фотографско-уметничке продукције. Иницијативу за изложбу дали су словеначки уметник Змаго Јерај и историчар уметности и члан Савеза Мирко Ловрић, а кустоси и организатори њеног првог издања били су историчари уметности Стане Берник из Љубљане, Радослав Путар из Загреба и Јеша Денегри из Београда.⁷⁹⁴ Иако релативно скромног обима, изложба је била амбициозно замишљена као полигон савремене фотографије на коме треба да се представи „одређени проблемски ниво који би се могао сматрати иманентним савременом сензибилитету” (Денегри), као и „садашњи ликовни тренутак у фотографији” (Ловрић), односно „онај рад који је у најбољем смислу те ријечи: модеран” (Путар).⁷⁹⁵ Изложба је премијерно отворена у Изложбеном салону Ратовж у Марибору новембра 1973. године, а затим у Галерији савремене умјетности у Загребу током фебруара 1974. и у Салону Музеја савремене уметности у Београду током марта 1974. године. На изложби су излагали Змаго Јерај, Стане Јагодич и Иван Дворшак из Словеније, Жељко Јерман, Петар Дабац и Енес Мицић из Хрватске, Ади-Ахмет Имамовић из Босне и Херцеговине и Томислав Петернек и Мирко Ловрић из Србије. Дворшак, Дабац, Петернек и Ловрић били су чланови југословенског Савеза.⁷⁹⁶

У једном од четири кратка текста у каталогу изложбе Змаго Јерај сматра да изложба треба да буде манифестација на којој су приказана „најновија значајнија фото-ликовна достигнућа” у смислу „инаугурирања аутентичности фотографског језика као релевантног савременог визуелног медија, способног носиоца и ауторске интерпретације и ангажираног документа-рапорта, медија чисте интелектуалне инспирације и визуелне естетске спекулације” који „непрепознати трају изван данашњег стандардизованог система изложба такозване умјетничке фотографије”.⁷⁹⁷ Слично томе, историчар уметности Стане Берник у свом тексту позиционира изложбу насупрот „конвенционалној пракси словенске фотографије која је још и дан-данас изразито оптерећена традиционалистичким обрасцима што се темеље готово искључиво на артистичким концептима њеног романтиком испуњеног златног доба”.⁷⁹⁸ И историчар уметности Радослав Путар видео је ову изложбу као обарање доминације старих норми, односно као вид борбе за нове могућности обликовања без репрезентативности и

⁷⁹⁴ Anonim., *Nova fotografija 1* [intervju sa Ješom Denegrijem, Radoslavom Putarom i Mirkom Lovrićem], FKR, XXVII, 3-4, 1974, 7-11. Putar, (ur.), *Nova fotografija 1: Vidici i usmerenja*. Видети и: Miodrag Jovanović, *Fotografije Zmaga Jeraja* FKR, XXVI, 12, 1973, 21.

⁷⁹⁵ Међу сарадницима и кустосима наредних издања изложби *Нова фотографија* били су и Биљана Томић, Димитрије Башичевић, Јован Деспотовић, Бране Кович и Сава Степанов. Tomić (ur.), *NF 2: Fotografija kao umetnost*; Vašičević (ur.), *Nova fotografija 3*; Stojanović (ur.), *Nova fotografija 4: Fotografija osamdesetih*.

⁷⁹⁶ Ivan Dvoršak, *Fotografije* [k], SF, Beograd, 1981; Vladko Lozić, *Hrvatski fotoamaterski pokret*, 270-271. Како је назначено у каталогу, радове Јераја, Дворшака и Јагодича изабрао је Берник, радове Дапца, Јермана, Мицића и Имамовића изабрао је Путар, а радове Петернека и Ловрића Денегри. Putar (ur.), *Nova fotografija 1: Vidici i usmerenja*, [23].

⁷⁹⁷ Zmago Jeraj, *Nova fotografija, periodična foto-likovna manifestacija*, u: Putar (ur.), *Nova fotografija 1: Vidici i usmerenja*, [3].

⁷⁹⁸ Stane Bernik, [Uvodni tekst], u: Isto, [4].

ауторитарности у средини у којој се „фото-медиј [...] најчешће појављује под доминацијом схваћања обрта и цеха”.⁷⁹⁹ Судаћи према текстовима у каталогу, изложба је била окренута новим перспективама и напредним струјањима на универзалном плану односа фотографије и уметности где је креација пре свега резултат истраживања а не формалне естетизације. У том смислу, она је била замишљена као својеврсна супротност многобројним изложбама Савеза у оквиру којих су слична решења *уметничких фотографија* понављана у ограниченом оквиру уметничког аматеризма.

Један од најутицајнијих историчара уметности у Србији, Јеша Денегри, је 1965. године постао кустос Музеја савремене уметности, а 1973. године, исте године када је изложба *Нова фотографија 1: Видици и усмерења* отворена у Марибору, објавио је свој први чланак у *Фотокино ревији* и остао је сарадник овог часописа до његовог гашења 1985. године. Иако је у односу на његова друга интересовања и пројекте у свету савремене уметности фотографска продукција била споредно Денегријево интересовање, он је део свог ангажовања посветио овом пољу. Његови бројни текстови о фотографији претежно су били везани за однос фотографије и уметности кроз представљање појединих, најчешће иностраних, аутора и ауторки, нових уметничких појава, гостујућих изложби и превода књига.⁸⁰⁰ Мада није отворено критиковао систем вредности организованог фото-аматеризма, Денегријева позиција била је уздржана и он углавном није био директно укључен у активности Савеза иако је повремено био члан жирија и аутор текстова о радовима појединих чланова.⁸⁰¹ Да је његово разумевање односа уметности и фотографије било далеко од пропагирања аматерско-уметничке фотографије говоре и негативне реакције чланова Савеза на изложбе *Нова фотографија 3* и *Нова фотографија 4: Фотографија осамдесетих* чији је један од кустоса и приређивача Денегри био.⁸⁰²

Изложба *Нова фотографија 1: Видици и усмерења* може се видети као почетак Денегријевог повременог бављења фотографским темама, али и као први корак дефинисања његовог односа према продукцији која је настајала у оквиру југословенског Савеза у Србији.⁸⁰³ Иако ни у једном од текстова није споменуто да су неки од аутора чији рад је представљен на изложби били и чланови Савеза, изложба је била конципирана као врста прогресивне алтернативе пракси аматерско-уметничке фотографије. У том смислу није необично што је Денегријева селекција, која је била најмања, укључивала два аутора, Ловрића и Петернека,

⁷⁹⁹ Radoslav Putar, [Uvodni tekst], u: Isto, [7].

⁸⁰⁰ За списак текстова Јеше Денегрија објављених у часопису *Фотокино ревија* видети Анекс 6.8.1.

⁸⁰¹ Нпр. Денегри је био један од чланова алтернативног жирија две изложбе Фото-клуба ПМФ. Бранко Игњатовић (ур.), *Изложба фотографија и дијапозитива 29. новембар*, ФК ПМФ, 1984; Бранко Игњатовић (ур.), *Изложба фотографија и дијапозитива 29. новембар*, Дом омладине, ФК ПМФ, 1986. Денегријеви текстови у вези са радовима чланова Савеза објављени су у бројним каталозима њихових самосталних изложби. Peternek, Denegri (t), [Svet mašte]; Macarol, Denegri (t), *Victor Macarol*; Miloš Soldatović, Aleksandar Kelić, Ješa Denegri (t), *Fotografije* [k], SF, Beograd, 1985; Stanković, Denegri (t) i dr., *Fotografije; Fotografii, beogradske fotografske zanatske radnje.*; Malić, Denegri (t), *Hommage a Stephenson*.

⁸⁰² Ivica Mladenović, *Apoteoza hrabrosti, treći put*, FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 18-19; Đorđe Bukilica, *Nova fotografija 3, kritika*, u: Đ. Bukilica, *O fotografiji: prikazi, kritike, eseji, ogledi*, OOUR Radio Valjevo, Valjevo, 1982, 130-131. Dragica Vukadinović, *U punom zanosu, Branibor Debeljković u Srećnoj galeriji*, FKR, XXXVII, 7-8, 1984, 6-7, 40.

⁸⁰³ Ловрић је био један од малобројних чланова Савеза који су имали Денегријеву континуирану подршку. Видети: Mirko Lovrić, Ješa Denegri (t), *Fotografije: Izložba povodom dvadeset godina umetničkog rada, 1953-1973* [k], Grafički kolektiv, Beograd, 1973; Mirko Lovrić, Ješa Denegri (t), *negativ + pozitiv* [k], Salon MSU, Beograd, 1979; Јеша Денегри, *Негатив + позитив*, у: Тијардовић-Поповић (ур.), *Мирко Ловрић: Ретроспективна изложба*, 29-31. Ловрић је био и један од Денегријевих сарадника на великој изложби *Теме и функције медија фотографије*. Mirko Lovrić, *Uvod u fotografiju*, u: Denegri (ur.), *Teme i funkcije medija fotografije*, 12-14.

који нису били типични представници организованог фото-аматеризма.⁸⁰⁴ Ова два аутора, који су у време изложбе већ имали установљене професионалне фотографске каријере, били су међу изразито ретким члановима Савеза који су уживали Денегријеву подршку.

Иако је био члан Фото-клуба *Загреб* (од 1953) и Фото-клуба *Београд* (од 1956), Ловрић је као дипломац средње Школе примјењених уметности у Загребу и дипломирани историчар уметности, али и као дугогодишњи фотограф Генералног секретаријата председника Републике, имао амбиције које су превазилазиле ограничења Савеза. После периода потраге за *уметничким фотографијама* током педесетих година, Ловрић је био посвећен сопственом формалистичком истраживању, односно стварању света који је „организован на принципу сопствене ликовне логике”.⁸⁰⁵ Он је био један од првих чланова Савеза који су имали самосталне изложбе у Музеју примењене уметности у Београду (1972) и први који је имао самосталну изложбу у Музеју савремене уметности у Београду (1998). Почев од шездесетих година, његови радови нису се сасвим уклапали у уобичајену продукцију Савеза и он је углавном био посвећен прављењу фото-монтажа, фото-колажа и студијских фотографија помоћу алтернативних и захтевних техника у оквиру којих је постигнут већи или мањи степен апстраховања представљених мотива. Међутим, дефинитивни учинак Ловрићевих радова најчешће није укључивао подједнако комплексне и изазовне концепцијске, значењске и формалне карактеристике. Он је, слично Миодрагу Ђорђевићу, у раду користио различите манипулације фотографским материјалима, углавном са циљем постизања нове, независне реалности слике, али без финалне артикулације новог квалитета. Ловрићеви радови направљени у великим серијама као што су *Гигантографије* (1966-1986), *Негатив + Позитив* (1978) и *У потрази за изгубљеним временом* (1971-1991) имају елементе предратних авангардних експеримената, али оне су по достигнућима ближе њиховим каснијим поетизованим и естетизованим дериватима субјективне фотографије и касног *op-art* сликарства.⁸⁰⁶

Почетком седамдесетих година околности фото-репортерске каријере Томислава Петернека превазишле су његову изузетну репутацију у оквиру Савеза и он се, поред професионалних задужења, посветио организацији самосталних изложби.⁸⁰⁷ Слично раду

⁸⁰⁴ Мирко Ловрић (1935-2013) завршио је Школу примјењених уметности у Загребу 1956. године и дипломирао историју уметности на Филозофском факултету у Београду 1961. године. Од 1953. године био је члан Фото-клуба *Загреб*, а од 1956. године члан Фото-клуба *Београд* и члан УЛУПУС-а (1957). Од почетка каријере радио је као професионални фотограф, прво у Генералном секретаријату председника републике Јосипа Броза Тита, а касније се, поред уметничке каријере, бавио и архитектонском, музејском и репродукционом фотографијом. Ловрић је први члан Савеза који је имао самосталну изложбу у Музеју савремене уметности у Београду. Тијардовић-Поповић (ур.), *Мирко Ловрић: Петроспективна изложба*, 33-36. Видети и: Mirko Lovrić, [Bez naziva] [f] FKR, XXVI, 11, 1973, 1; M. Jovanović, *Mirko Lovrić: Verujem u umetničko delo stvoreno pomoću fotoaparata*, FKR, XXVI, 11, 1973, 10; Ješa Denegri, *Dodir fotografije s novim plastičkim iskustvima: Izložba Mirka Lovrića u Grafičkom kolektivu u Beogradu*, FKR, XXVI, 11, 1973, 11-13.

⁸⁰⁵ Anonim., *Gigantografija: Izložba fotografija Mirka Lovrića*, FKR, XXV, 2, 1972, 22.

⁸⁰⁶ Тијардовић-Поповић (ур.), *Мирко Ловрић: Петроспективна изложба*, 29-32, 61-104. Видети и: Lovrić, Denegri (t), *Fotografije: Izložba povodom dvadeset godina umetničkog rada, 1953-1973*.

⁸⁰⁷ Томислав Петернек рођен је 1933. године у породици чешког порекла у Винковцима где је завршио Реалну гимназију 1952. године и почео аматерски да се бави фотографијом. После служења војног рока у Крагујевцу он се преселио у тај град, радио у фабрици Радио-електро (РЕК) и постао члан Фото-клуба *Крагујевац*. После ангажовања у крагујевачком листу *Светлост* 1954. године, Петернек је прешао у Београд и почео да ради у листу *Борба* где је уредник фотографије био предратни фото-репортер Александар Симић.⁸⁰⁷ Током шездесетих година постао је члан УЛУПДС-а, а мајстор фотографије 1967. године. Након рада у редакцијама листова *Спорт и свет*, *Младост*, *Југословенска ревија* и *Економска политика*, Петернек је 1970. године постао уредник фотографије у листу *НИИ* и остао на том месту до 1993. године. У наредном периоду радио је као слободни новинар, односно, слободни уметник и сарађивао са новинским агенцијама Ројтерс (Reuters), Контраст (Contrast), Корбис-Сигма (Corbis-Sygma) и другим.⁸⁰⁷ Петернек је 1980. године почео да се бави подводном фотографијом,

Анрија Картије Бресона и других утицајним ауторима агенције Магнум, Петернеково фото-репортерско полазиште било је базирано на динамичном и функционалном извештавању са лица места, али и на естетизованим решењима због којих су и његови фото-репортерски снимци могли да буду препознати као *уметничке фотографије* у оквиру излагачког система Савеза. У том смислу, Петернеков опус укључује већи део објављених фотографија који је ближи непосредној фото-репортажи, док други део садржи оне које су ближе аматерско-уметничким фотографијама, иако су често настајале приликом истих репортерских задатака. Он се повремено директније враћао у поље аматерско-уметничке фотографије као приликом приређивања изложбе *Свет маште* у Салону фотографије у Београду 1972. године, изложбе речних пејзажа без назива одржане у Музеју примењене уметности 1977. године и изложбе *Ода животу* у Графичком колективу 2014. године.⁸⁰⁸

У најдужем тексту у каталогу изложбе *Нова фотографија 1: Видици и усмерења* Јеша Денегри констатује „две у суштини различите могућности интерпретације фотографије”, од којих је прва везана за радове оних аутора који „упорно настоје сачувати пуну самосталност и изворну специфичност” фотографије, било кроз документарни или метафорички третман појава и предмета свакодневне реалности, или кроз изразито субјективне транспозиције одрабраних мотива „које различитим поступцима снимања и развијања доводе готово до апстрактних визуелних целина”.⁸⁰⁹ Другу могућност интерпретације он везује за оне ауторе чији радови прелазе границу фотографије у ужем смислу и којима претходно снимљени материјал служи као полазиште за даље интервенције чији резултат су различити нови уметнички облици. Денегри види изложене радове Петернека и Ловрића у процепу „који постоји између схватања фотографије као информатора исказа и схватања фотографије као чисте ликовне експресије”.⁸¹⁰ Он закључује да је карактер њихових призора веома удаљен од описне функције, али и случајних технолошких ефеката постигнути уобичајеном процедуром снимања и развијања, и њихов циљ и значење не треба тражити „ни у реалности сижеа, нити у симболици представе, већ пре свега у квалитету визуелног учинка” дела која су резултат неких од адекватних могућности коришћења медија фотографије у смислу њему својствених средстава и материјала.⁸¹¹

Док је Ловрић на изложби *Нова фотографија 1: Видици и усмерења* био представљен једним од својих касније познатих радова који је накнадно назван *У потрази за изгубљеним простором*, Петернекове фотографије изабране за изложбу биле су нетипичне за његов

а 1982. године установио је образовни програм за фото-репортере при Југословенском институту за новинарство у Београду. Паралелно са веома успешном фото-репортерском каријером, Петернек је све време имао и аматерско-уметничку каријеру у оквиру које је често, али не увек, излагао фотографије које је направио током професионалног ангажовања. Почев од 1957. године, био је аутор великог броја самосталних изложби одржаних у Галерији Дома омладине у Београду, Салону фотографије, Музеју примењене уметности у Београду, Народном музеју у Београду, Народном музеју на Цетињу, Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић*, Графичком колективу, Галерији савремене ликовне уметности у Нишу и многим другим излагачким просторима.⁸⁰⁷ Био је награђивани учесник великог броја групних фото-аматерских изложби организованих у оквиру Фото-савеза у Југославији и иностранству. Члан је Удружења новинара, УЛУПУС-а од 1966. године, а мајстор фотографије постао је 1967. године. Више пута је примењено како је, од свих чланова Савеза, управо Петернек један од првих који се окренуо фотографисању догађаја из савременог живота. Радећи са малоформатним фото-апаратом и под утицајем фотографа агенције Магнум, Петернек је био један од југословенских фото-репортера који су развили сопствени приступ у раду. Slavko Timotijević, [Uvod], u: Peternek, Timotijević (t), *Peternek: Fotografije*, [8-9]; Ješa Denegri, *Kada se poremeti ustaljeni izgled stvari, Monografija Tomislava Peterneka*, FKР, XXXVI, 12, 1984, 8.

⁸⁰⁸ Peternek, Denegri (t), [Svet mašte]; Tomislav Peternek, Đorđe Kadijević, (t), *Fotografije* [k], MPU, Beograd, 1977; Tomislav Peternek, Душан Миловановић (т), *Ода животу* [к], Графички колектив, Београд, 2014.

⁸⁰⁹ Ješa Denegri, [Uvodni tekst], u: Putar (ur.), *Nova fotografija 1: Vidici i usmerenja*, [5].

⁸¹⁰ Исто, [6].

⁸¹¹ Исто.

дотадашњи и будући опус.⁸¹² Главни мотив Ловрићевих црно-белих снимака било је сферично огледало у форми кугле углачане површине које је фотографисао у студију делимично умотано у папирне материјале различите врсте. У центру сваког снимка може да се препозна површина кугле са сферичним одразом у оквиру чијег центра је представљена црна тачка објектива, док друге рефлексије кореспондирају на више или мање неочекиван начин са траговима на папиру којим је окружена. С друге стране, главни мотив Петернекових фотографија у боји *Уста I* и *Уста II*, које су претходно излагане у оквиру његове самосталне изложбе у Салону фотографије, биле су накарминисане женске усне снимљене изблиза, технички обрађене тако да доминирајући облици и боје буду графички истакнути. Каталог изложбе изложбе *Свет маште* из 1972. године, у оквиру које су ове фотографије први пут излагане, садржи кратак Денегријев текст у коме он констатује како, иако је Петернек „показао посебну осетљивост за оне податке и ситуације које чине темељ концепта лајф-фотографије, он је, не напуштајући даље могућности овог жанра, кренуо ка једном досад неистраженом подручју”.⁸¹³ Денегри закључује како овај рад није резултат „само усавршавања инструмената фотографског медијума”, већ показатељ „једне од могућности обликовања нових и данашњем оку лако прихватљивих визуелних и пластичких садржаја”.⁸¹⁴ Међутим, иако су Петернекове фотографије представљене на овој изложби у контексту Савеза биле смео покушај експериментисања са поставком и технологијом фотографије у боји, судећи према репродукцијама у каталогу, оне су упрошћено формализована реплика поп-арт иконографије без пратеће вишесмислености која укључује и ироничну досетку и визуелну атракцију решења познатих уметничких радова Ендија Ворхола (Andy Warhol).⁸¹⁵ Слично као што Ловрићев радови половично сугеришу конструктивистичко *op-art* истраживање просторности слике и реалности, ове Петернекове фотографије су формалистичка вежба без пратеће визуелне инвентивности и директности која би могла да буде резултат и аналогон концепцијске смелости.

Судећи према Денегријевом тексту у каталогу изложбе *Нова фотографија 2: Фотографија као уметност* из 1976. године, он је током седамдесетих година препознао два значајна модела односа фотографије и уметности и позиционирао тзв. нову фотографију коју „Даниела Палацоли назива *новом*, а Филиберто Мена *аналитичком*” а која није „директни

⁸¹² Овај Ловрићев рад први пут је излаган 1972. године у Мотовуну, а завршен је тек двадесетак година касније. У интервјуу објављеном 1979. године Денегри примећује: „Код Ловрића, међутим, реч је о приступу који првенствено рачуна на визуелне и техничке могућности фотографије: отуда се уместо редукције [присутне у радовима нове уметничке праксе] јавља тежња ка разради и надограђивању елемената [...]. Аналитичност Ловрићевог поступка јесте у суштини аналитичност фотографа који се пита о природи инструмената властитог рада и који се пита о природи инструмената властитог рада и који примену тих инструмената чини видљивим посредством њима својствених процеса [...]”. Mirko Lovrić, Ješa Denegri, Jadranka Vinterhalter, *Razgovor u ateljeu Mirka Lovrića, 19. april 1979. godine*, u: Mirko Lovrić, Ješa Denegri (t), Jadranka Vinterhalter (t), *Negativ + pozitiv* [k], Salon MSU, Beograd, 1979, [2]. Петернекове фотографије први пут су излагане исте године на амбициозној самосталној изложби *Свет маште* у Салону фотографије у Београду. Peternek, Denegri (t), [Svet mašte]. Амбициозно замишљена изложба *Свет маште* била је реализована у сарадњи са архитектама Мирославом Пешићем и Слободаном Митровићем и укључивала је просторне, звучне и светлосне ефекте. Tomislav Peternek, [Bez naziva] [f] FKR, XXVI, 1, 1973, 1; Milan Miletić, *Izlagачki eksperiment Tomislava Peterneka*, FKR, XXVI, 1, 1973, 1, 22; Anonim., [Izložba Tomislava Peterneka u Salonu fotografije], Nin, 19. XI, 1972; Anonim., *Izložba* [Tomislava Peterneka], Politika, 18, XI, 1972. Иако је изложба конципрана као поставка која номинално одступа од оквира Фото-савеза, судећи по репродукцијама у каталозима и часопису, саме фотографије су блиске уметничком аматеризму и, колико је познато, Петернек их није уврстио у своје ретроспективе.

⁸¹³ Ješa Denegri, [Uvodni tekst], u: Peternek, Denegri (t), [Svet mašte], [2].

⁸¹⁴ Исто.

⁸¹⁵ Tomislav Peternek, *Usta I, Usta II* [f], u: Putar (ur.), *Nova fotografija 1: Vidici i usmerenja*, [16]; Andy Warhol, *Marilyn Monroe's Lips*, 1962, Smithsonian Institution, https://www.si.edu/object/marilyn-monroes-lips:hmsg_72.313, pr. 05. 2025.

аналогон реалности” иако истовремено не престаје да буде рефлексивна о „својој властитој конституцији” без обзира на то да ли се ради о процедурама или о финализацији слике. За разлику од ових пракси које се пре свега заснивају на „полазиштима и поступцима карактеристичним искључиво за природу фотографског медија”, односно на новој пракси фотографије као уметничке дисциплине, Денегри види „фотографију као дело уметника” у оквиру које „аутори који већ поседују друштвени и професионални статус уметника и чији се циљ елаборирања различитих идеја и замисли може и по својој основној интенцији и по крајњем учинку укључити у данас врло широко и сложено подручје актуелне уметности”.⁸¹⁶ Међутим, иако Денегри и у овом тексту сматра да је *нова фотографија* феномен који заслужује одређену пажњу историчара уметности, он је више не сврстава у широко и сложено „подручје актуелне уметности”. Постоји значајна разлика у тону и одређењу Денегријевих ставова у текстовима објављеним у каталозима изложби *Нова фотографија 1: Видици и усмерења* и *Нова фотографија 2: Фотографија као уметност* у вези са потенцијалима *нове фотографије* у Србији. Док је први текст у потпуности написан из позиције афирмације и промоције изабраних радова Петернека и Ловрића који заузимају прогресивну „граничну позицију” између фотографије као уметности и фотографије уметника, он у оквиру другог текста, у складу са темом изложбе, кратко спомиње тзв. нову фотографију, али наводи само иностране примере да би истакао категоричку разлику између ове праксе и радова уметника и уметница који користе фотографију, а који без сумње припадају пољу уметности. Овде се намеће претпоставка да је Денегри као кустос, али и као историчар уметности који тражи аргументацију за своје ставове пре свега у реализованој уметничкој пракси, одустао од даљих покушаја афирмације фотографије као уметничке дисциплине у Србији. Ипак, он је у каснијем периоду повремено писао о радовима малобројних истакнутих чланова Савеза и, изузетно, за изложбу *Нова фотографија 3* изабрао фотографије професора музике и фото-аматера Виктора Мацарола који је живео у Сједињеним Државама. Мацаролови радови настали у Америци садржали су нове елементе у односу на уобичајену продукцију у оквиру Савеза, пре свега због представљања, за домаћу публику, необичних сцена са америчких улица, али и због делимичног подражавања фотографског приступа Роберта Франка (Robert Frank) и Дајен Арбус (Diane Arbus). Међутим, слично као и претходно излагане Ловрићеве и Петернекове фотографије, и Мацаролови радови подсећају на успешније примере по мотивским и формалним решењима, али немају њихов значајски интензитет. Иако је Мацаролов рад превазилазио уобичајена решења и приступе тзв. лајф фотографије у Србији, он је суштински припадао естетизованом свету организованог фото-аматеризма.⁸¹⁷ Ипак, без обзира на

⁸¹⁶ Жења Денегри, *Fotografija kao delo umetnika*, у: Томић, *NF2: Fotografija kao umetnosti*, [5, 6].

⁸¹⁷ О овоме говори и критички и на моменте увредљиво интонирана рецензија изложбе *Нова фотографија 3 – Апотеоза храбрости, трећи пут* – која је објављена у *Фото-кино ревији*, а у оквиру које су појединачно издвојене једино Мацаролове фотографије које су „нове, у свакој серији, али без броја 3”. Ивица Младеновић, *Apoteoza hrabrosti, treći put, Nova fotografija 3*, FKР, XXXIII, 7-8, 1980, 19. У вези са овим видети и: Бранибор Дебелјковић, [Uvodni tekst], у: Виктор Мацарол, Бранибор Дебелјковић (t), *Ulica*, SF, Београд, [1979], [3, 4]. Иако се Денегри у својим текстовима трудио да објасни Мацаролов рад на најбољи начин, и у његовим текстовима назире се доза амбиваленције. Нпр.: „Па ипак, селективношћу свога тематског избора, као и неким константним особинама (визуелног и изражајног учинка) својих снимака, Мацарол постиже да се његове фотографије упркос документарности и реалистичности призора читају као свесно формулиране знаковне целине једног специфичног дискурса, при чему се аутор тог дискурса не намеће као *умјетник* него се прије свега понаша као очевидцац и као свједок.” Жења Денегри, *Viktor Macarol*, у: Вашичевић (ur.), *Nova fotografija 3*, п. р.. Упоредити са: „Он, истина, не тежи разобличавању вањског лика савремене цивилизације попут Diane Arbus и Franka, али постиже нешто од њихове директности, чак и драстичности призора [...]; он, исто тако, не тежи вестонском идеалу визуелно савршене слике, али нимало не подцењује стандарде високе професионалности [...]. Није му, наравно, страна теза Cartier-Bressona о поштовању једног оптималног тренутка активирања камере [...] но за разлику од великог

опонашање познатих примера из глобалног света уметности, избрани Ловрићеви, Петернекови и Мацаролови радови у контексту југословенског Савеза могу се разумети као донекле делотворна прогресивна алтернатива и одклон од аматерско-уметничког реплицирања типизираних решења *уметничке фотографије*. У том смислу јасно је зашто је Денегри подржао ове фотографске иницијативе, а такође је јасно зашто је после изложбе *Нова фотографија 1* одустао од покушаја систематичне афирмације фотографије као уметничке дисциплине. Денегри је ово потврдио констатацијом из 2011. године: „Но ма колико настојала промовирати схваћања фотографије што су се у тадашњем поимању медија могла сматрати новима, та изложба [*Нова фотографија 1*] је већ ускоро била у главнини још увијек естетске фотографије (с изнимком Јермана), *нове* тек у односу на клупску и стандардну тзв. уметничку фотографију”.⁸¹⁸ Иако су изложбе *Нова фотографија 3* и *Нова фотографија 4: Фотографија осамдесетих*, као и велика изложба *Теме и функције медија фотографије* укључивале знатно већи број радова истакнутих чланова и чланица Савеза, Денегријево становиште у вези са промоцијом радова чланова Савеза било је приметно другачије.⁸¹⁹ У оквиру изложбе *Нова фотографија 3* он је укључио једино Мацаролове фотографије, док је за последњу изложбу написао само уопштен уводни текст у коме нису споменута домаћа фотографска дешавања, као ни учесници ове изложбе. У том смислу, *Нова фотографија 1: Видици и усмерења* остаје препознатљив и значајан покушај, пре свега теоријског, трасирања прогресивне фотографске праксе истовремено инхерентне и алтернативне у односу на доминантни излагачки систем организованог фото-аматеризма.⁸²⁰ Она се такође може видети и као једна од кључних тачака институционализације фотографије као уметности у Србији и као први покушај дискурзивног афирмисања продуктивне хибридизације фотографије уметника и фотографије фотографа. Изложба је била резултат иновативне институционалне подршке и разлози за њен релативни

француског аутора Мацарол своје делу не придаје намеру непосредног сведочења о местима и околностима људског живота”. Ješa Denegri, [Uvodni tekst], u: Macarol, Denegri (t), *Victor Macarol*, [2]. О Мацароловом раду видети и: Slavko Timotijević, *Victor u Beogradu*, u: Victor Macarol, Slavko Timotijević (t), *Victor Macarol*, SKC, Beograd, 1983.

⁸¹⁸ Jerko Denegri, *Postsriptum za jednu davnu izložbu (Nove) fotografije, Život umjetnosti: Časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, Vol. 89, No. 2, 2011, 96. У овом тексту Денегри сматра да је изложба *Нова фотографија 2: Фотографија као уметност* заиста била изложба *нове фотографије*. Исто.

⁸¹⁹ Изложба *НФ 2: фотографија као уметност*, била је осмишљена на значајно другачији начин, а ауторка концепције била је Биљана Томић у сарадњи са Денегријем и на овој изложби представљени су „радови уметника који се такође користе фотографијом, али не у смислу испитивања самог медијума, већ фотографијом као средством специфичног уметничког изражавања [...] у контексту савремених уметничких кретања, узимајући за своју основу, пре свега, социолошке разлоге у формирању, ширини и распрострањености ове појаве”. Исто, [3]. На овој међународној изложби, поред више од 70 уметника, уметница и уметничких група учествовали су и уметници из Србије Неша Париповић, Марина Абрамовић, Зоран Поповић и Раша Тодосијевић, Исто, [11, 34, 35, 41]. Концепције наредних изложби *нове фотографије* мењала се и укључивала већи број тема, секција и кустоса из Србије, Словеније и Хрватске, као и много већи број учесника и учесница. У оквиру изложби *Нова фотографија 3* и *Нова фотографија 4: Фотографија осамдесетих*, Сава Степанов био је кустос изабраних радова чланова и чланица Савеза, а каталог последње изложбе објављен је у оквиру издавачке делатности Фотокино клуба *Бранко Бајић* из Новог Сада. У оквиру изложбе *Нова фотографија 3* излагали су следећи чланови и чланице Савеза из Србије: Младен Бандин, Ласло Дорман, Срећко Лападат, Стеван Лазукић, Геза Ленерт, Владета Милојевић, Боривој Миросављевић, Ладислав Петреш, Милорад Радловачки, Никола Стојановић, Јосип Шмит, Тибор Варга Шомођи и Косовка Штикавац. У оквиру изложбе *Нова фотографија 4: Фотографија осамдесетих* излагали су Геза Ленерт и Тибор Варга Шомођи из Србије. Bašičević (ur.), *Nova fotografija 3*; Stojanović (ur.), *Nova fotografija 4: Fotografija osamdesetih*. Насупрот овоме, Денегри је доследно наставио да промовише и афирмише радове који су пре свега подразумевали употребу фотографије од стране уметница и уметника: Ješa Denegri (ur.), *Sekvence*, [k], SKC, Beograd, 1979; Ješa Denegri (ur.), *Nova umetnost u Srbiji, 1970-1980: pojedinci, grupe, pojave* [k], MSU, Beograd, 1983; Denegri, *Teme srpske umetnosti 1950-2000, '70, '80, '90*.

⁸²⁰ Иако до сада није разматрана као део историје фотографије, разнолика фотографска продукција настала у контексту уметничких истраживања актерки и актера нове уметности у Београду и Новом Саду може се видети као уметничка алтернатива пракси чланица и чланова Савеза. Видети: Исто, 25-114.

неуспех пре свега су везани за карактеристике представљених радова који су, у Србији, без обзира на амбиције аутора и захтевна техничка решења радова, суштински остали везани за аматерски ниво опонашања. Да ефекат ове изложбе „са радовима фотографа уметничке фотографије”⁸²¹ није био довољно успешан говори и чињеница да Јеша Денегри ни у једној каснијој прилици није поновио покушај афирмације фотографије као уметничке дисциплине на начин како је то урадио на изложби *Нова фотографија 1*.⁸²²

Можда више од наредних изложби *нове фотографије*, о дефинитивној промени Денегријевог става према потенцијалима фотографије као уметничке дисциплине у Србији сведочи студијска изложба о фотографији која је отворена у Музеју савремене уметности у Београду 1979. године под називом *Теме и функције медија фотографије*. Ова велика изложба била је конципирана као свеобухватан преглед најразличитијих друштвених употреба фотографије у Југославији.⁸²³ Циљ њеног приређивања био је: „показати да и у југословенским приликама медиј фотографије остварује данас начелно исту ону улогу коју већ има и у другим развијеним срединама савременог света”.⁸²⁴ У том смислу изложба није „приказ феномена савремене југословенске фотографије: лични доприноси и профили нису овде валоризовани ни са историјских ни са естетских становишта”.⁸²⁵ Овакав кустоски приступ био је наглашено другачији у односу на покушај промовисања фотографије као уметничке дисциплине остварен на изложби *Нова фотографија 1*. Концепција изложбе била је такође донекле супротна и самој форми и контексту у коме је она реализована: *Теме и функције медија фотографије* била је прва студијска изложба посвећена фотографији одржана у најреномиранијој институцији савремене уметности у Србији, односно СФР Југославији. Највећи простор у оквиру изложбе добили су многобројни радови чланова и чланица југословенског Савеза.⁸²⁶

Денегријеви сарадници на овом пројекту били су словеначки историчар уметности Стане Берник, хрватски уметник Горан Трбуљак и чланови Савеза Мирко Ловрић, мајстор фотографије Драгољуб Тошић и кандидат-мајстор фотографије Дејан Диздар. На изложби је приказано преко 800 фотографија чије ауторке и аутори су били фото-аматери, научници, техничари, фотографи различитих специјализација, уметници и уметнице.⁸²⁷ Представљено је више стотина фотографија насталих у оквиру научних институција и предузећа као што су Институт за испитивање материјала, Јадран филм, Медицински факултет, Пројектни биро Трудбеник итд.⁸²⁸ Репрезентативан каталог великог формата доприносио је церемонијалном

⁸²¹ Tomić (ur.), *NF 2: Fotografija kao umetnost*, [3].

⁸²² Денегри није уврстио рад ниједног фотографа чији рад је подржавао у свој преглед уметности у Србији друге половине дведесетог века. Јеша Денегри, *Теме српске уметности: Српска уметност 1950-2000, '70, '80, '90*, Фондација КOLEKCIЈА Трајковић, Београд, 2019.

⁸²³ Denegri (ur.), *Теме и функције медија фотографије*; изложба је трајала од 21. јула до 10. септембра 1979. године.

⁸²⁴ Исто, 10.

⁸²⁵ Исто, 9-10.

⁸²⁶ Каталог великог формата (32x22cm) са 80 страница дизајнирао је један од излагача, уметник Коста Богдановић. Исто, 79.

⁸²⁷ Иако су у каталогу таксативно наведена сва имена аутора и ауторки, као и називи изложених фотографија или серија фотографија, нема података о тачном броју фотографија и сасвим је вероватно да их је изложено око 1000. Од укупно 52 репродукције у каталогу, чланови и чланице Савеза заступљени су са 23 рада, уметници са 11, научници и техничари са 8 и професионални фотографи са 6. За 4 аутора не постоје доступни подаци. Ова пропорција вероватно оквирно прати расподелу и на изложби. Исто, 66-79.

⁸²⁸ У делу каталога са поднасловом *Примењена фотографија* објављен је списак око 150 фотографија насталих у оквиру југословенских института, факултета и предузећа: Академија за казалиште, филм и телевизију, Загреб; Институт за биолошка истраживања *Синиша Станковић*, Београд; Институт *Борис Кидрич*, Винча; Институт за испитивање материјала, Београд; Институт *Руђер Бошковић*, Загреб; Институт за океанографију и рибарство, Сплит; Институт за воћарство пољопривредног комбината, Београд; Јадран филм, Загреб; Клиника за ортопедију Стоматолошког факултета, Београд; Машински факултет, Београд; Медицински факултет, Београд; Медицински

тону догађаја који је по обиму и месту одржавања, ако не по концепцији, имао форму референтног прегледа савремене југословенске фотографије. Каталог садржи уводни текст управника Музеја Миодрага Б. Протића, четири текста чији аутори су, поред Денегрија, били и Ловрић, Берник и Трбуљак, репродукције и списак изложених фотографија. Изложба је отворена у периоду повећаног интересовања за фотографију у Југославији, пре свега у смислу њене употребе у новој уметничкој пракси, са циљем наглашавања раширености, значаја и демократичности њених различитих друштвених функција које су, у свету уметности, често биле препознате као њено кључно одређење.⁸²⁹ Од око 250 југословенских ауторки и аутора чије фотографије су представљене, 90 је било из Србије а од њих су 35 били чланови и чланице Савеза, 25 научници, научнице и техничари у институцијама, 15 професионални фотографи и 15 уметници. Многи чланови Савеза чији радови су били изложени радили су и као професионални фотографи, али, судећи према репродукцијама у каталогу и насловима фотографија, на овој изложби углавном су биле изложене њихове *уметничке фотографије*.⁸³⁰

У кратком уводу управник музеја Миодраг Б. Протић сматра да: „Задатак Музеја савремене уметности у Београду [...] није [...] да сабира, излаже и проучава само дела и да прати само проблематику класичних старих ликовних дисциплина: сликарства, вајарства и графике, већ и визуелну културу *модерних времена* уопште. То значи да у Музеју, у одређеним сразмерама и под одређеним углом, има своје место и дизајн, и фотографија и филм – сви нови визуелни медијуми који, уосталом, највише и одговарају појму савременог. Само у оквиру једног система пластичних уметности у целини можемо разумети природу и међусобни однос појединих дисциплина, као и њихову мутацију и улогу у данашњици”.⁸³¹ Иако овом приликом Протић износи једну од кључних теза првог кустоса Музеја модерне уметности у Њујорку, Алфреда Бара⁸³², ако се програм београдског музеја упореди са програмом свог њујоршког

факултет, Ријека; Пројектни биро *Трудбеник*, Београд; Природно-математички факултет, Београд; Ваздухопловни технички институт, Жарково; Вјесник, Загреб. Исто, 74-78. Две године пре отварања ове изложбе, 1977. године амерички уметници Мајк Мандел (Mike Mandel) и Лари Салтан (Larry Sultan) објавили су књигу *Evidence* у којој је представљен избор фотографија из архива различитих институција, владиних агенција и корпорација. Књига је утицајни уметнички пројекат изразито амбивалентног значења. Mike Mandel, Larry Sultan, *Evidence*, Clatworthy Colorvues, Greenbrae and Santa Cruz, 1977.

⁸²⁹ Изложба је била један у низу значајних догађаја који су обележили рецепцију фотографије у Србији током друге половине седамдесетих и прве половине осамдесетих година. Поред великог броја самосталних изложби чланова и чланица Савеза, у овом периоду организоване су изложбе *Нова фотографија*, изложбе фотографија и полароида у Студентском културном центру, као и самосталне изложбе чланова Савеза Миодрага Ђорђевића, Мирка Ловрића и Виктора Мацарола у Салону Музеја савремене уметности. Шездесет шесто издање часописа *Уметност* из 1979. године било је посвећено углавном фотографији, а током 1981. године у часопису *Дело* објављен је превод књиге *Светла комора* Ролана Барта (Roland Barthes). Исте године је у Загребу објављен превод књиге *Фотографија и друштво* Жизел Фројнд (Gisele Freund), а наредне године у Београду објављена је књига есеја о фотографији Сузан Зонтаг (Susan Sontag). Kosta Vasiljković (ur.), *Umetnost*, XV, 66, 1979; Rolan Bart, *Svetla komora*, *Delo*, XXVII, 9, 1981, 180-192; Gisele Freund, *Fotografija i društvo*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1981; Sontag, *Eseji o fotografiji*.

⁸³⁰ Како су у каталогу наведене и групе или сарадници без прецизирања тачног броја фотографија, процене се односе на ауторе и ауторке који су наведени према имену. Међу члановима и чланицама Савеза из Србије чији радови су били изложени били су: Бранибор Дебељковић, Миодраг Ђорђевић, Томислав Петернек, Иво Етеровић, Ерика Малек, Раде Милисављевић, Мирко Ловрић, Данило Цветановић, Ђорђе Букилица, Рацо Булатовић, Станоје Бојовић, Мирослав Никољачић, Дејан Диздар, Виктор Мацарол и Бранислав Томић. Поред осталих југословенских уметника на изложби су излагали: Неша Париповић, Радомир Дамњановић Дамњан, Брацо Димитријевић, Змаго Јерај, Жељко Јерман, Томислав Готовац, Мирко Дилберовић, Владимир Јовановић, Коста Богдановић, Владан Радовановић, Балинт Сомбати и Младен Стилиновић. Denegri (ur.), *Teme i funkcije medija fotografije*, 66-73.

⁸³¹ Miodrag B. Protić, [Uvodni tekst], u: Ješa Denegri (ur.), *Teme i funkcije medija fotografije*, 3;

⁸³² Нпр.: „Временом Музеј ће вероватно бити проширен преко уских граница сликарства и скулптуре како би била укључена одељења посвећена цртежу, графици, и фотографији, типографији, уметности комерцијалног и индустријског дизајна, архитектури [...]” „In time the Museum would probably expand beyond the narrow limits of

модела, у њему је фотографија била углавном игнорисана.⁸³³ Изложба *Теме и функције медија фотографије* остала је до данас једина студијска изложба посвећена фотографији која је иницирана и одржана у овој институцији.⁸³⁴ Од осталих седам фотографских изложби одржаних у Музеју прва је била отворена 1978. године и све су биле гостујуће осим изложбе *Фотографија код Срба 1839-1989*. која је конципирана у оквиру програма Галерије Српске академије наука и уметности.⁸³⁵ Годину дана пре отварања Музеја, у интервјуу објављеном у часопису *Фото-кино ревија* 1964. године, Протић спомиње будући „кабинет фотографије” у Модерној галерији „који би располагао збирком наше фотографије” и у оквиру кога би повремено могле да се организују самосталне или групне изложбе. „Већ сам замолио поједине познате представнике наше уметничке фотографије да за Модерну галерију израде елаборат о нашој фотографији и један нацрт о физиономији кабинета фотографије у Модерној галерији, а нарочито да компонују једну збирку најбољих остварења из те области”.⁸³⁶ Без обзира на овај и сличне касније покушаје, ова иницијатива никада није реализована и у Музеју никада није

painting and sculpture in order to include departments devoted to drawing, prints, and photography, typography, the arts of desing in commerce and industry, architecture [...]”, Alfred H. Barr, *A New Museum Draft*, 1929, цитирано у: Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge, 2002, 212; Видети и: Foster, Krauss, Bois, Buchloh (eds.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 221. Музеј модерне уметности у Њујорку постао је најуглавијана уметничка институција чији део програма је посвећен фотографији. Музеј је отворен 1929. године, фотографије се у њему излажу од 1932. године, а колекционирају од 1935. године. Прва изложба посвећена историји фотографије отворена је 1937. године, а прва самостална изложба фотографија у смислу фотографије као уметничке дисциплине отворена је 1938. године. Посебно Одељење за фотографију основано је 1940. године. Видети напомену бр. 16.

⁸³³ Поред Денегријевих иницијатива, кустоскиња Јасна Тијардовић-Поповић реализовала је низ изложби нових уметничких пракси од којих су неке биле посвећене фотографији. Видети: Јасна Тијардовић-Поповић (ур.), *Путонис: фотографија* [к], МСУ, Београд, 1988; Јасна Тијардовић Поповић (ур.), *Фотографија* [к], МСУ, Београд, [1997]; Jasmina Čubrilo, *Jasna Tijardović-Popović (Split, 1947 – Beograd, 2023): Rekonstrukcija pronalazjenja slobode*, у: Lidija Merenik и др. (ур.), *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu 21-2025*, Filozofski fakultet, Beograd, 2025, 91.

⁸³⁴ Према досадашњим сазнањима, осталих шест фотографских изложби које су одржане у Музеју савремене уметности до 1991. године биле су: *XVIII међународна изложба studentske fotografije* (1978); *Objekt, iluzija, realnost: savremena američka fotografija* (1981), *Фотографија код Срба 1839-1989* (1991), као и самосталне изложбе Мана Реја (Man Ray, 1985), Аугуста Сандера (August Sander, 1985), Роберта Мејплтropa (Robert Mapplethorpe, 1987) и Волса (1988). Видети: Anonim. (ур.), *18. међународна изложба studentske fotografije* [к], Savez univerzitetskih klubova tehnike, Beograd, Studentsko društvo „Narodne tehnike” „Ruđer Bošković”, Split, 1978; Rod Folds (ур.), *Određenja, objekti i ideje u fotografiji* [к], Umetnička galerija Univerziteta države Kalifornija, Fulerton, 1981; Marijan Susovski [ур.], *Man Ray fotograf* [к], Centar za fotografiju, film i televiziju, Zagreb, MSU, Beograd, 1985; Jovan Despotović, *August Sander, Muzej savremene umetnosti, septembar-oktobar 1985*, FKР, XXXVIII, 11-12, 1985, 12-3; Tominc Vojko (ур.), *Robert Mapplethorpe* [к], Obalne galerije, Piran, MSU, Beograd, Muzej XIV ZOI, Sarajevo, Muzej na savremenata umetnost, Skopje, Moderna galerija, Ljubljana, 1987; Wols, Laszlo Glozer (t), *Wols photographien* [к], MSU, 1988; Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*. Према досадашњим сазнањима у Салону Музеја у истом периоду отворено је најмање тринаест изложби фотографија, од којих су све биле самосталне осим четири издања изложбе *Нова фотографија* (1973, 1976, 1980, 1984) и изложби *Неки аспекти југословенске фотографије* (1982), *Фотографија код Срба 1839-1989* (1991). Aleksandar Kostić, *Fotografija 1911-1978* [к], MSU, Beograd, 1978; Ђорђевић, Subotić (t), *Luminokineti*; Mirko Lovrić, *negativ + pozitiv*; Macarol, Denegri (t), *Victor Macarol*; Ivo Eterović, *More i salaši*; Nikola Belajčić, *Plastic Magic* [к], Salon MSU, Beograd, 1987. Према краткој вести из дневне штампе, изложба уметничких фотографија чланова Савеза приређена је у Салону Музеја током августа 1973. године. „У салону [sic] су изложене уметничке фотографије аутора из целе земље. То су дела створена у периоду од 1968. до 1973. године. Избор фотографија прављен је на основу стручне оцене критичара.” Anonim., *Izložbe* [Miroslava Stamenković, službenica Muzeja savremene umetnosti], Politika, 11. VIII, 1973. У Музеју и Салону приређен је низ групних изложби као што су *Пејзаж* (1981), *Постмодерна у Београду* (1982), *Нова уметност у Србији 1970-1980* (1983) и друге, у оквиру којих су излагане и фотографије.

⁸³⁵ Видети: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*.

⁸³⁶ Anonim., *Fotografija dokumenat vremena, Razgovor sa Miodragom B. Protićem, upravnikom Moderne galerije u Beogradu*, FKР, XVII, 6, 1964, 4.

отворено посебно одељење за фотографију.⁸³⁷ Протић, који је за себе у интервјуу рекао да нема „изграђено мишљење о фотографији”, желео је да препусти истакнутим члановима Савеза не само избор за будућу збирку већ и план за будуће одељење фотографије.⁸³⁸ Принцип делегирања приликом формирања музејских колекција у Музеју био је уобичајен, али одлука о „бирању најбољег од сваке врсте радова” није могла да буде препуштена ником другом осим најистакнутијим члановима Савеза.⁸³⁹ Разлози за ово могу да се препознају у великом друштвеном утицају уметничког фото-аматеризма, али и у ограничавајућој рецепцији фотографије као мање значајне примењене уметности, односно последичној неразвијености научног и уметничког дискурса о фотографији.

Поред Протићевог увода, у каталогу изложбе *Теме и функције медија фотографије* објављен је кратак општи техничко-технолошки историјски преглед фотографије Мирка Ловрића, есеј о културним околностима коришћења фотографије Станета Берника и ауторски текст Горана Трбуљака о употреби фотографије у личној карти, новчанику, породичном албуму, порнографији и папараци снимцима.⁸⁴⁰ У једном од најдужих текстова о фотографији до тада написаних на српском језику и готово сигурно најдужем тексту о фотографији који је написао историчар уметности, Јеша Денегри образлаже многе аспекте друштвене употребе фотографије која укључује готово све области људског рада. Највећи део текста посвећен је прегледу различитих општих концепција о ограничењима и потенцијалима фотографије као комуникационог медија, културног феномена и уметности и само посредно се односи на изложбу, односно на представљене радове и њихове ауторке и ауторе. У тексту без референтног апарата Денегри, у циљу вишеслојног дефинисања медија фотографије, сажето представља и повремено цитира текстове Андреа Базена (Andre Bazin), Едгара Морена (Edgar Morin), Валтера Бењамина, Жизел Фројнд (Gisele Freund), Сузан Зонтаг, Алана Секуле, Анрија Картје-Бресона, Едварда Вестона, Микеланђела Антонионија (Michelangelo Antonioni), Ролана Барта, Ђила Дорфлеса (Gillo Dorfles), Данијеле Палацоли (Daniela Palazzoli), Филиберта Мене (Filiberto Menna), Ендија Ворхола, Роберта Раушенберга и многих других уметника. У овом делу текста Денегри поставља референтну мрежу различитих концепција фотографије која укључује важна теоријска питања њене истинитости, масовности, значења,

⁸³⁷ Слично томе је обавештење: „Музеј савремене уметности уврстиће у догледно време у своју редовну културно-педагошку активност и прикупљање, обрађивање и свестрано студирање наше уметничке фотографије. Покретањем ове делатности репрезентативна музејска установа главног града отвара, практично, ново поглавље у историји југословенске уметничке фотографије чија су истакнута дела већ давно увршћена у многе светске галерије и музеје, али нису стекла овакво високо признање и у земљи”. Anonim., *Kratke vesti* [MSU], FKR, XIX, 9, 1966, 223. У тексту није наведено на које „светске галерије и музеје” се мисли, али, у начелу, у време када је ова вест објављена уметничке фотографије чланова и чланица Савеза биле су излагане у оквиру других сличних фото-аматерских организација у иностранству. Током каснијег периода радови малог броја најистакнутијих чланова Савеза нашли су се у колекцијама институција уметности као што су Музеј савремене уметности и Музеј примењене уметности у Београду.

⁸³⁸ Anonim., *Fotografija dokumenat vremena, Razgovor sa Miodragom B. Protićem, upravnikom Moderne galerije u Beogradu*, FKR, XVII, 6, 1964, 4.

⁸³⁹ У вези са Протићевом уредничком политиком видети: Видети: Jasmina Čubrilo, *Yugoslav: Toponym or Ideology in Miodrag B. Protić's Art-Historical Systematization of 20th-Century Art*, in: *Acta historiae artis Slovenica*, 23/1, 2018, 202-204, <https://ref.f.bg.ac.rs/handle/123456789/6319>, pr. 09. 2024; Jasmina Čubrilo, *The Museum of Contemporary Art in Belgrade and Post-revolutionary Desire: Producing the Art History Narrative of Yugoslav Modern Art*, in: Noemi de Haro García, P. Mayaayo, J. Carrillo (eds.), *Making Art History in Europe After 1945*, Routledge, London, 2020, 125-148. У вези са бирањем најбољих примера сваке врсте (оригинални цитат у целини): "Even granting that the Museum should collect works of many kinds, there is still the problem of choosing the best of each. Quality, of course, should be and has been the first criterion. Yet the matter is not so simple". Alfred H. Barr Jr., *Introduction*, in: *Masters of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York, 1954, 9.

⁸⁴⁰ Mirko Lovrić, *Uvod u fotografiju*, u: Denegri [ur.], *Teme i funkcije mediya fotografije*, 12-4; Stane Bernik, *Nekoliko pitanja o značenjskim vezama savremene fotografije*, u: Isto, 15-6; Goran Trbuljak, *Privatne fotografije*, u: Isto, 16-8.

манипулативности, културног и практичног значаја и, надасве, њеног потенцијала у свету уметности. Поред тога, он кроз примере различитих уметничких пракси представља и сажет историјски преглед неких од кључних аспеката односа фотографије и уметности.

Иако сви у тексту наведени цитати, сазнања и закључци сугеришу прогресивну теоријску и критичку основу за разумевање фотографије као уметничке дисциплине, Денегри у последњем, најкраћем делу текста, који је једини посвећен изложби, формулише своју кустоску стратегију у смислу ревијалног показивања друштвених функција фотографије без жеље за валоризацијом. У складу са овим, на изложби, као ни у тексту, није експлицирана кључна веза између друштвених употреба и уметничких потенцијала фотографије, односно разлог зашто су представљени заједно. Поред тога, Денегријев текст се при крају донекле неочекивано претвара у разматрање југословенске уметничке и аматерско-уметничке продукције и он закључује како она достиже „оне домете на нивоу стандарда” фотографске продукције у свету, али би „на овом месту било упутно изнети и неку критичку опаску која произилази из увида у прикупљени материјал, требало би приметити у појединим случајевима сувишну обузетост визуелним естетицизмом, често преферирање занатских над концепцијским и проблемским моментима, а пре свега уочљиво је одсуство једне врсте *тврде* [наглашено у оригиналу] и изразито социјално утемељене лајф-фотографије, што је симптом који говори о извесном суздржавању у коришћењу стварних или потенцијалних функција фотографског документа”.⁸⁴¹ С друге стране, фотографи су подељени на аматерске и професионалне организације у оквиру којих постоје „одређене предрасуде о типовима и вредностима фотографије”⁸⁴² Све ово, уз неке друге околности, доводи до тога да југословенској фотографији „тек предстоји стадиј појаве све већег броја сасвим препознатљивих ауторских физиономија”.⁸⁴³ Денегри сматра да је подручје југословенске фотографске праксе недовољно издиференцирано, односно да је потенцијал фотографије као специфичног знаковног писма, које је истовремено и „медиј конкретности и медиј фикције”, односно „и таутологија и знак”, недовољно искоришћен.⁸⁴⁴ У том смислу он закључује да се „из оваквих темељних карактеристика рађају могућности исказивања најразличитијих порука и садржаја чији је један могући и сигурно још увек само фрагментарни увид настојала да пружи тематика ове изложбе”.⁸⁴⁵

С обзиром на то да су на изложби, поред различитих видова „ауторске фотографије”, приказани и примери њене употребе у науци, медицини и медијима, намеће се поређење са пионирском изложбом историје фотографије коју је кустос Бомон Њухол приредио у Музеју модерне уметности у Њујорку 1937. године у оквиру које су такође били укључени примери различитих неуметничких употреба фотографије. Док је Њухол, у духу модернистичког формализма, у оквиру канонски структуриране поставке, настојао да укаже на естетске карактеристике фотографије као медија или дисциплине кроз пажљиво изабране примере из различитих поља, Денегријева стратегија је описана на следећи начин: „[...] изложба није и не

⁸⁴¹ С једне стране постоји схватање фотографије као „подврсте уметности”, док је с друге стране она врста професије и ова два приступа неретко „сустичу и у понашањима истих појединаца којима прва солуција служи за стицање *културног* престижа, а друга за осигурање основне животне егзистенције” због чега постоје противречности и последице које доводе до „подвајања личности фотографа” јер ниједна од тих области није у потпуности остварена. Denegri, *Teme i funkcije medija fotografije* u: Denegri (ur.), *Teme i funkcije medija fotografija*, 10.

⁸⁴² Исто.

⁸⁴³ Исто, 11.

⁸⁴⁴ Исто.

⁸⁴⁵ Исто.

жели да буде приказ феномена савремене југословенске фотографије [...]. Желело се, напротив, само показати да и у југословенским приликама медиј фотографије остварује данас начелно исту ону улогу коју већ има и у другим развијеним срединама савременог света.”⁸⁴⁶ Иако је формално оправдана, наглашена инклузивност Денегријеве тезе донекле је у супротности са елитистичким контекстом најреномираније институције савремене уметности у СФР Југославији у оквиру које је реализована.⁸⁴⁷ Остаје помало нејасно зашто концепт представљања „многих могућности и функција фотографије” није могао да укључи и истовремени, колико код отворен, фрагментаран и нецеловит „приказ феномена савремене југословенске фотографије”.⁸⁴⁸ Јер, чак и да је изложба била само илустрација друштвених употреба фотографије, њен обим и место одржавања подразумевали су највиши ниво кустоских одлука, односно управо високо диференциран избор изложеног материјала који је, судећи према детаљном каталогу, у највећем делу изостао.⁸⁴⁹ У том смислу, чини се да је ова изложба, чији учинак није био у складу са њеним обимом и номиналним значајем, у извесном смислу била пропуштена прилика за неопходну критичку историзацију југословенске фотографије са „историјских и естетских” становишта.⁸⁵⁰ Јер колико год да би овакво претпостављено канонско историзовање било проблематично у смислу немогућности представљања тоталитета југословенске фотографије, оно би вероватно имало велики отрежњујући потенцијал у смислу промовисања вредности већ установљених у „другим развијеним срединама савременог света”. Међутим, остаје питање да ли је ово била само Денегријева одлука и колики утицај на финалну форму изложбе су имали његови сарадници, утицајни чланови Савеза – Мирко Ловрић, Драгољуб Тошић и Дејан Диздар. Ако се узму у обзир Денегријева наглашено критичка запажања о „прикупљеном материјалу”, намеће се претпоставка да су ови аутори имали учешће и у његовом избору, посебно у смислу вероватно делегираног избора многобројних радова чланова Савеза. Ово би објаснило зашто су стандарди уредничких одлука ове изложбе били испод нивоа референтне институције савремене уметности.⁸⁵¹

У кључном тексту историзације послератне фотографије у Србији, објављеном 12 година после ове изложбе, Јеша Денегри направио је преглед доминантних појава и личности пре свега везаних за југословенски Савез у Србији.⁸⁵² Од свих аутора и ауторки који су писали о историји фотографије до тада, Денегри је у тексту *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989*.

⁸⁴⁶ Денегри даље наставља текст са примерима функција за које се фотографија у Југославији користи или које има. Исто, 9-10.

⁸⁴⁷ Сам Денегри донекле противуречи овој тези када у тексту критички примећује различите недоследности углавном у вези са представљеном аматерско-уметничком продукцијом. Исто, 10.

⁸⁴⁸ Исто, 9.

⁸⁴⁹ Денегри је у одређеној мери обесмислио своју улогу кустоса јер је уместо избора најнапреднијих примера сваке врсте, изабрао фотографије које је у тексту критиковао. Исто, 10.

⁸⁵⁰ Денегри у оквиру описа различитих других функција фотографије пише како „поједини снимци на овој изложби показују како фотографија није само документ него и ауторско тумачење многих трансформација што се неминовно одвијају унутар природног, руралног или урбаног амбијента [...]”. Други аутори „иду ка исказима којима настоје придати особине метафоре или симбола, но у свим тим примерима ради се о коришћењу наративних или реторичких потенцијала фотографске слике, што значи да се та слика третира као преносник опсервација о реалној или понекад *имагинарној* околони ауторовог деловања”. Поред оваквих приступа у оквир изложбе укључени су и „примери експеримената са самим материјалним средствима рада, што резултира апстрактним визуелним конфигурацијама, као и примери *рефлексije о медију*, чиме се првенствено баве аутори упознати са начелним искуствима концептуалне уметности”. Исто, 10.

⁸⁵¹ Исто, 20-78.

⁸⁵² Од укупно 44 ауторки и аутора које су споменути у тексту, 34 су чланови и чланице Савеза, док су 10 уметнице и уметници. Јеша Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989*. у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, 102-107.

једини поставио кључно питање избора методологије историзације послератне фотографије у Србији. Он сматра да она не треба да буде спроведена по директном моделу историје уметности, али није корисно ни ако се занемари веза фотографије са уметношћу: „[...] у фотографији, нарочито оној послератној, нису се смењивали правци и покрети сасвим истоветни онима у истовременој ликовној уметности, али су се одређене, њима често блиске промене концепција и оријентација несумњиво догађале. [...] Стога се не може тврдити да се савремена фотографија – као, уосталом, ни савремена уметност у целини – развија, усавршава; она се временом, захваљујући неизбежним *осцилацијама укуса*, више или мање мења чувајући упркос тим променама низ својих константних карактеристика”.⁸⁵³ Међутим, иако Денегри цитира тезу Џона Шарковског о центрифугалном току историје фотографије, он у тексту поставља хронолошки преглед фотографије као уметничке дисциплине у Србији у послератном периоду, који је номинално сличан прегледу који је објавила Миланка Шапоња истом приликом у публикацији *Фотографија код Срба 1839-1989*.⁸⁵⁴

Према Денегрију, фотографска дешавања у Србији одвијала су се под директним или индиректним утицајем доминантних фотографских и уметничких појава и у вези са одржавањем значајних изложби и објављивањем утицајних књига. У његовом прегледу смењују се утицаји социјалистичког реализма са примесом пикторијализма, формализам, апстракција, Бресонов *одлучујући тренутак*, хуманизам изложбе *Породица човека*, субјективна фотографија, егзистенцијализам, фантастика, документаризам, нова уметничка пракса, плурализам и популизам. Он користи израз Свете Лукића *социјалистички естетизам* у вези са радовима појединих чланова Савеза током педесетих година, а надреалистичке и фантастичне елементе радова фото-аматера настале током шездесетих година повезује са појавом Медиале, односно сликарством нове фигурације у Србији. Денегри у тексту сматра да су фотографска критика и публицистика, као и све већи увид у светска и домаћа дешавања, утицали на промену начина на који се препознају особине и вредности медија фотографије. Он запажа да се током седамдесетих година фотографија приближава уметности и постаје важна за уметнике и уметнице нове уметничке праксе, али истовремено постоји и криза документаризма и својеврстан плурализам. У бројним радовима насталим крајем седамдесетих и током осамдесетих година у великој мери потиру се границе између фотографије фотографа и *фотографије уметника*. Денегри закључује свој текст спомињањем значајних изложби и књига, као и радова млађих аутора који имају амбиције да буду уметници, како оних формираних у оквиру Савеза, тако и оних окупљених око београдског СКЦ-а.⁸⁵⁵ Уз познавање ових и других околности може се „пратити или макар из далека препознавати ток промена оријентација, ставова и идеја” фотографије у Србији.⁸⁵⁶

⁸⁵³ Исто, 102. Денегри је претходно у тексту у каталогу изложбе *Нова фотографија 2* такође назначио да су историја уметности и историја фотографије паралелне појаве које могу да садрже исте актере. Ješa Denegri, *Fotografija kao delo umetnika*, у: Tomić, *NF2: Fotografija kao umetnost*, [5]. Слично овоме, Денегри је у једном од својих последњих чланака објављених у часопису *Фото-кино ревија*, формулисао свој став о историзацији фотографије: „Никада није било потпуно оправдано тражити подударности између промена у фотографији и промена у осталим визуелним уметностима: фотографија се, наравно, мења у времену, али мења се само себи својственим процесима. [...] фотографија данас [1984] живи распршена у мноштву приступа које је практично немогуће објединити под неке заједничке карактеристике.” Ješa Denegri, *Nova fotografija 4: Fotografija posle osamdesete*, FKR, XXXVII, 6, 1984, 9.

⁸⁵⁴ Шапоња, *Фотограф између вере и сумње*, у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, 109-114; Малић, *Путеви и размеђа 1839-1989*, у: Исто, 115-121. У вези са тезом Шарковског видети: John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, МоМА, New York, 1966, [11].

⁸⁵⁵ Јеша Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989* у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, 104-107.

⁸⁵⁶ Исто, 103.

Овај садржајан и вешто написан историографски преглед фотографије углавном је базиран на јасној, али фрагментисаној аргументацији и у контексту Денегријевог великог искуства и интересовања изгледа као логичан део његовог историчарско-уметничког рада који је у мањој мери био посвећен и писању о фотографији. Међутим, приметно је да Денегри овом приликом излази из оквира своје уздржане позиције наспрам делатности Фото-савеза и покушава да синтетизује рад његових многобројних аутора и малобројних ауторки као врсту уметничког деловања. У нешто раније објављеном тексту, Денегри је приметио: „Захваљујући управо фотографији, многи појединци успостављају са својом околином спону комуникације, износе на видело своје личне опсесије, записују своје утиске, отржу од заборава оно што су видели и оно што су спознали”.⁸⁵⁷ Поред плурализма, који види као основну карактеристику фотографије током последњих деценија у Србији, Денегри свој кључни историографски текст о фотографији латентно критички закључује идејом о фотографији као популистичкој креацији коју „многи”, који, подразумева се, нису уметници, могу да користе за изражавање својих, претпостављено углавном приватно релевантних, „изјава”. Такође, без обзира на то што је члановима и чланицама Савеза посветио највећи део текста, Денегри примећује да је њихов рад реализован „у специфичним испољењима и у већим или мањим редуцијама” у оквиру њихових фотографских опуса „који нису увек тематски и језички сасвим хомогени”.⁸⁵⁸ Денегри је у тексту *Оријентације, ставови, идеје 1945-1989.* констатовао плурализам и назначио правац критичке историзације фотографије као дисциплине која има додира са уметношћу. На самом крају текста, наизглед супротно претходно написаном, он је уопштено закључио како је фотографија: „сасвим специфично савремено изражајно средство данас изузетно погодно да многим омогући начин визуелног саопштавања најразличитијих индивидуалних изјава”.⁸⁵⁹

Аргументи у тексту *Оријентације, ставови, идеје 1945-1989.* очекивано су прецизирани и тактички усмерени и може се рећи да је, с обзиром на рад највећег броја аутора и ауторки које у тексту спомиње, Денегри доследно завршио текст реченицом која релативизује позицију фотографије у односу на уметност. Међутим, иако је, у начелном смислу, свакако у праву, у оваквом закључку сакривена је категоричка грешка јер Денегри ниједном у тексту не дефинише карактер фотографског рада који историзује. Уместо тога, за њега је *фотографија* јединствено поље које је, уз све начелне разлике, донекле и условно слично пољу савремене уметности. Он констатује да се током последњих деценија „потиру границе” између фотографије и уметности, односно да је „[...] успостављање организованог тока фотографског живота најчешће везано уз институцију Фото-савеза [...], али такође – нарочито у последњој деценији – и изван тих кругова, чак и у супротности са фотографском естетиком каква се у Савезу, Удружењу и у клубовима гаји”.⁸⁶⁰ Међутим, у тексту није прецизирано да убедљива већина (77%) изабраних аутора и ауторки припада управо свету организованог фото-аматеризма и да њихов рад, без обзира на многе различитости, припада

⁸⁵⁷ Ješa Denegri, [Uvodni tekst], u: Soldatović, Kelić, Denegri (t), *Fotografije*, n. p.; Претходни текст цитата је: „После свега што се у фотографији у последње време догађало многе раније дилеме (на пример, питање односа фотографије и уметности, питање да ли је фотографија медиј истине или фикције итд.) као да се разрешавају у следећем закључку: фотографија је пре свега средство помоћу којег многи који се њиме служе присвајају свет око себе да би о томе свету говорили једним специфичним језиком, језиком фотографије.” Исто.

⁸⁵⁸ Поред осталог, разлоге за Денегријеву уздржану критику треба тражити у контексту у оквиру кога је овај текст објављен – номинално репрезентативног издања чији уредник је био Миодраг Ђорђевић, један од најистакнутијих чланова Савеза. Исто, 107.

⁸⁵⁹ Исто, 107.

⁸⁶⁰ Исто, 102, 107.

пољу уметничког аматеризма. Супротно Денегријевом покушају, који је суптилно и сам саботирао, овај део историје послератне фотографије у Србији није могуће критички историзовати без узимања у обзир контекста у коме је настао. Потребно је све време имати у виду ограничени систем вредности организованог фото-аматеризма у оквиру кога су идеје о уметничком потенцијалу фотографије и њеном друштвеном и културном значају сведене на ограничену и естетизовану аматерску уметничку фотографију. Једино тада је могуће препознати оне изузетне примере ове продукције који су једним делом остајали везани за уметнички аматеризам, али су другим делом доприносили померању његових граница и били својеврсна супротност ограниченим приступима. Из ових разлога оваква историзација фото-аматерске праксе као врсте уметности чини се донекле категорички проблематичном, не због тога што фотографију, уз сва ограничења и поједностављивање, није могуће историзовати у смислу уметничких или естетских достигнућа, већ због тога што таква историзација начелно подразумева другачију врсту праксе која у Југославији углавном није постојала.

Текст *Оријентације, ставови, идеје 1945-1989.* остаје кључна тачка, својеврсни пунктум историографије фотографије друге половине XX века у Србији. У њему је посредно назначен и непосредно артикулисан најважнији проблем историзације и вредновања фотографије као уметности. Скоро неприметни детаљи Денегријеве критике изнети у овом тексту углавном су у складу са његовим становиштем у вези са фотографијом као медијем и дисциплином нове уметности експлицитним у његовом прегледу уметности у Србији: „Такође, [у пракси коришћења фотографије као медија нове уметности] није реч нити о *уметничкој фотографији*, о фотографији са естетским својствима, у најкраћем о *фотографији фотографа*.”⁸⁶¹ „С друге стране, фотографија као медиј, као изражајно средство, али и као специфични визуелни језик, постаје интегрални део нове уметности седамдесетих година XX века, прво као документ о извршењу привременог уметничког чина, истовремено или незнатно потом као аутономни поступак уметничког саопштавања. Фотографија као техника регистрације збивања и као самостални медиј, с једне, и нова уметност седамдесетих као скуп специфичних постобјектних уметничких операција, с друге стране, међусобно су тесно повезани дотле да се њихова спрега данас легитимно може разматрати како у склопу историје фотографије тако и у склопу историје савремених иновативних уметничких пракси.”⁸⁶² Иако је у овим реченицама приметна доза релативизације односа различитих домена употребе фотографије и њихове историзације, Денегри на крају, у складу са тезама изнетим у претходним текстовима, раздваја историју фотографије и историју иновативних уметничких пракси, што има директну практичну потврду у његовој одлуци да у свој утицајни историјски преглед најважнијих уметничких појава друге половине двадесетог века, чије треће издање је објављено 2019. године, не укључи рад ниједног члана Савеза о чијем раду је претходно писао, као ни рад ниједног фотографа-уметника.⁸⁶³ Може се рећи да је ова значајна Денегријева одлука показатељ становишта које дели са великим бројем историчарки и историчара уметности у Србији, али и великим бројем уметница и уметника у Србији: *фотографија, фотографија фотографа, фотографија као уметничка дисциплина* у великој мери остала је трајно везана за *уметничку фотографију* култивисану у оквиру југословенског Савеза,

⁸⁶¹ Ješa Denegri, *Fotografija kao medij nove umetnosti sedamdesetih: Između dokumenta, privremenog umetničkog procesa i samostalnog dovršenog umetničkog dela*, u: Denegri, *Teme srpske umetnosti: Srpska umetnost '70 '80 '90*, 113.

⁸⁶² Исто.

⁸⁶³ Denegri, *Teme srpske umetnosti: Srpska umetnost '50 '60*; Denegri, *Teme srpske umetnosti: Srpska umetnost '70 '80 '90*.

односно за поље уметничког аматеризма.⁸⁶⁴ О овоме говори још један Денегријев закључак: „Када се једном буде писала историја послератне југословенске фотографије биће потребно нагласити тренутак и место где је први пут дошло до прекида са конвенцијама идеализоване фотографске слике, било по моделу апологетике социјалистичког реализма, било пак по моделу тзв. *уметничке фотографије* вештачких призора и ефеката.”⁸⁶⁵

У јединој отворено изнетој критици у тексту *Оријентације, ставови, идеје 1945-1989*. Денегри запажа: „Али баш на врхунцу уметничке и естетске афирмације фотографије [током шездесетих и седамдесетих година] запажа се да не само у излагачкој него пре свега у новинској, репортерској фотографији мањају директнија и отворенија сведочења о самој животној реалности [...] појединачне и колективне слике историјских прилика у којима једно друштво проводи своју најчешће напету и конфликтну свакодневицу.”⁸⁶⁶ Иако у тексту *Оријентације, ставови, идеје 1945-1989*. није артикулисана на исти начин, ова Денегријева оправдана критика директно може да се повеже са претходно наведеном оштро поларизованом поделом у вези са рецепцијом фотографије у смислу уметности. У оквиру света организованог фото-аматеризма тзв. документарна фотографија најчешће је перципирана као неуметничко регистровање реалности и била је у великој мери схваћена као супротност естетизованој *уметничкој фотографији*, чији је улешани изглед био схваћен као резултат наводно препознатљивог ауторства. Овакво проблематично разумевање инхерентне документаристичке природе фотографије једно је од директних последица наслеђа организованог фото-аматеризма у Србији, односно непостојања критички профилисаног институционалног дискурса историјске и савремене фотографије као дела света уметности, односно културе. У том смислу, Денегријево запажање у вези са кризом документаризма у оквиру и изван оквира Савеза може се разумети као његова директна критика непознавања односа фотографије и уметности и чињенице да су управо документарна својства фотографије увек била кључна за њено функционисање у смислу уметности.

Иако је текст *Оријентације, ставови, идеје 1945-1989*. Денегри пре свега посветио ауторима и ауторкама чији рад је настао у оквиру организованог фото-аматеризма, он је овом приликом споменуо и праксу уметница и уметника који користе фотографију. Поред тога, без обзира на то што није користио израз *нова фотографија*, Денегри је у последњем пасусу текста навео и имена ауторки и аутора чији рад начелно може да се доведе у везу са „свесним избегавањем граничних позиција” које је својевремено видео као кључну особину појаве ове врсте.⁸⁶⁷ Он је у тексту констатовао како се током друге половине седамдесетих и током

⁸⁶⁴ Нпр., Миланка Тодић, приредила је, у Културном центру Београда, изложбу *150+5: Слике пролазности: Српска фотографија данас* у оквиру које већина (28 од 50) изабраних учесница и учесника била у чланству југословенског Савеза или организација које су га наследиле. Milanka Todić (ur.), *150+5: Slike prolaznosti: Srpska fotografija danas* [k], KCB, Beograd, 1995. Такође, историчарка уметности Славица Стевановић приредила је 2002. године у Музеју историје Југославије изложбу *YU Photo Art: Pogled na savremenu jugoslovensku fotografiju* у оквиру које је још већи број аутора и ауторки, 25 од 34, био везан за Савез. Највећи број представљених радова, као и остали елементи ове изложбе, били су блиски систему вредности организованог фото-аматеризма. Slavica Stevanović (ur.), *YU Photo Art: pogled na savremenu jugoslovensku fotografiju* [k], Muzej istorije Jugoslavije, Beograd, [2002]. Још један пример проблематичне историзације организованог фото-аматеризма је: Žarko Aleksić, Jelena Micić (ur.), *Ex – Experiment and Explore: izbor iz fundusa Foto saveza Srbije* [k], Helicon, Pančevo, 2014; Žarko Aleksić, Jelena Micić, *Ex – Experiment and Explore*, u: Миленко Савовић (ур.), *Дани фотографије у Србији*, ФКК Чачак, Чачак, 2014, 66, 67; видети и: Jelena Micić, *Teret: Žarko Aleksić*, RF, 88, 2012, 62-65.

⁸⁶⁵ Ješa Denegri, *Kada se poremeti ustaljeni izgled stvari*, FKR, XXXVII, 12, 1984, 8.

⁸⁶⁶ Денегри у овој својеврсној кризи документаризма препознаје само рад Томислава Петернека у чијем делу је дошло „до сједињавања репортерске и изложбене улоге фотографије”. Исто, 105.

⁸⁶⁷ Denegri, [Uvod], u: Putar, (ur.), *Nova fotografija 1: Vidici i usmerenja*, [6]. Неки од наведених ауторки и аутора попут Горанке Матић, Љубомира Шимунића, аутора окупљених око групе Изглед излагали су у оквиру изложби *Нова фотографија 3*, односно *Нова фотографија 4*.

осамдесетих година „умногоме потиру границе између *фотографије фотографа* и *фотографије уметника* у време очите кризе традиционалних особина фотографске слике кад се руше привилегије *мајстора фотографије* у погледу вредности и вредновања фотографских резултата”.⁸⁶⁸ Овај Денегријев закључак у складу је са променама у свету западњачке уметности, у оквиру кога током осамдесетих година фотографија постаје дефинитивно институционализована као уметничка дисциплина, пракса и медиј како у смислу институција уметности, тако и у смислу уметничког образовања и тржишта.⁸⁶⁹ Међутим, иако су током последњих година постојања југословенског Савеза „привилегије *мајстора фотографије*” постале све мање приметне, вишедеценијски утицај и друштвени значај организованог фото-аматеризма у највећој мери одредили су место и потенцијал фотографије као уметничке дисциплине и артефакта културе у Србији.

4.2.2. Примери критичке институционализације организованог фото-аматеризма

Питања потирања граница између *фотографије фотографа* и *фотографије уметника* посредно су постављена и на изложбама *Неки аспекти савремене југословенске фотографије*, отворене 1983. године у Салону Музеја савремене уметности у Београду, и *Contemporary Yugoslav Photography*, која је организована у галерији John Hartell у Итаки у држави Њујорк 1989. године.⁸⁷⁰ Обе изложбе биле су прегледи југословенске савремене фотографије и обе су укључивале радове бројних чланова Савеза у Србији. И једна и друга изложба настале су под одређеним утицајем претходних изложби нове фотографије, али сада су кустоске одлуке биле усмерене ка представљању радова који нису припадали систему вредности организованог фото-аматеризма иако су њихови аутори са овим пољем били повезани на различите начине. Ове изложбе су на одређенији и мање инклузиван начин донекле помериле границе фотографије као уметничке дисциплине у Србији, због чега се, условно, могу видети као наредни, критички структуриран корак после изложби *Нова фотографија* и *Теме и функције фотографије*.⁸⁷¹

Изложба *Неки аспекти југословенске фотографије* реализована је у сарадњи кустоса Срећне галерије београдског Студентског културног центра Славка Тимотијевића и директора ливерпулске галерије Open Eye Gallery Вилијема Месера (William Messer) који су заједно изабрали радове 25 југословенских ауторки и аутора. Тимотијевић је дефинисао изложбу као прилику за показивање радова који „садрже специфичну аутохтоност и сензибилитет својствен овом поднебљу и овим савременим културним, социјалним и политичким условима” који се могу поредити са светским дешавањима.⁸⁷² Осим аутора и једне ауторке из Словеније

⁸⁶⁸ Јеша Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989* у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, 107.

⁸⁶⁹ David Campany, *Survey*, in: Campany (ed.), *Art and Photography*, 18-21.

⁸⁷⁰ Timotijević, Messer, Stojko (ur.), *Neki aspekti savremene jugoslovenske fotografije*; Perlus (ed.), Aleksić, Timotijević (t), *Contemporary Yugoslav Photography*.

⁸⁷¹ Ово има својеврсну потврду у Тимотијевићевом уводном тексту: „Из убрзаног ритма нове фотографије, која је газила крупним корацима напред, развила се и садашња савремена југословенска фотографија [...]”. Slavko Timotijević, *Pogled na savremenu jugoslovensku fotografiju*, u: Timotijević, Messer, Stojko (ur.), *Neki aspekti savremene jugoslovenske fotografije*, [2].

⁸⁷² Исто. Као и велики број других фотографских изложби одржаних у просторима Музеја савремене уметности у Београду, ни ова није била иницирана у његовом оквиру. Тимотијевић је 2010. године навео да је изложба такође одржана у Ливерпулу, Кардифу, Грацу, Љубљани, Загребу и Београду, а као ауторе укључене у организацију навео је словеначког фотографа и уредника у часопису *Младина* Тонета Стојка и хрватског

(15) и Хрватске (3) на изложби су излагали: Милан Алексић, Југослав Влаховић, Бојана Комадина, Драган Папић, Неша Париповић, Драган Пешић, Љубомир Шимунић и Група Изглед (Владимир Јовановић, Слободан Коњовић и Марко Пешић) и из Србије.⁸⁷³ Може се рећи да је Тимотијевић, који је био кључни организатор и кустос изложбе, имао донекле сличан став према уобичајеној пракси аматерске уметничке фотографије актуелној у оквиру Савеза као и његов старији колега Јеша Денегри. Међутим, за разлику од Денегрија, чија позиција такође може да се протумачи као критичка, али углавном уздржана, Тимотијевић је више пута отворено наступао као критичар онога што је видео као штетан фотографски традиционализам у оквиру Савеза: „Не тако давно, био сам у ситуацији да са жаљењем констатујем чињеницу потпуне немоћи југословенске фотографије. [...] од младих аутора само је неколицина показивала истрајност у спровођењу ауторског концепта који би се могао супротставити погубној естетици фото-клубова [...]. Ова врста академизма је као куга ушла у све структуре фотографског израза, те није ни важно да ли су се аутори нападали *прашком* или *енглеском* традиционалном школом. [...] Са једне стране фотографи нису *хватали* стварност, а са друге фотографија није пратила савремене токове уметности [...]”⁸⁷⁴

Тимотијевић, који је током прве половине седамдесетих година био члан *Екипе за акцију и анониму атракцију (Екипа А3)* чије су алтернативне уличне интервенције биле инспирисане флукусом и рок културом, неговао је неконвенционалан и смео кустоски приступ у свом дугогодишњем раду у београдском Студентском културном центру.⁸⁷⁵ У својим напорима да галерију отвори за уметнике млађе генерације који су били заинтересовани за различите форме, медије и приступе стваралаштву, Тимотијевић је, заједно

фотографа и уредника галерије *Архив* Петра Дапца. Видети: Славко Тимотијевић, Иван Петровић [интервју], *Срећна галерија Студентског културног центра, Фото-форум 04, 26. 10. 2010*, у: Иван Петровић (ур.), Маида Груден (т), *Фото-форум, разговори о фотографији*, Дом културе Студентски град, Београд, 2016, 106, 109; Видети и текст о изложби: Јован Despotović, *Od tradicionalnog do postmodernog*, FKR, XXXVI, 10, 1983, 11-12. Неки од учесника изложбе претходно су излагали и у оквиру поставки *Нова фотографија 3 и Теме и функције фотографије*. Такође, на овој изложби, отвореној у августу 1983. године, донекле је поновљен Тимотијевићев избор аутора претходно представљен у априлу исте године у Музеју савремене уметности у оквиру изложбе *Нова уметност у Србији 1970-1980* чији је аутор био Јеша Денегри. Slavko Timotijević, *Izgled*, у: Јеша Денегри (ур.), *Nova umetnost u Srbiji 1970: Pojedinci, grupe, pojave* [k], MSU, Beograd, 1983, 24. Слично важи и за Тимотијевићеве изложбе *Полароид* (1980) и *Примери инстант уметности* (1983). Slavko Timotijević (ур.), *Polaroid* [plakat], Srećna galerija, SKC, Beograd, 1980; Slavko Timotijević (ур.), *Primeri instant umetnosti: polaroid, video, xerox* [k], Likovna galerija KCB, Beograd, 1983.

⁸⁷³ На изложби су представљени радови Драгана Ариглера (Arrigler), Аленке Видргар, Зорана Вогринчича, Марка Госара, Ивана Дворшака, Божицара Доленца, Ладе Јакше, Стојана Керблера, Милана Пајка, Јанеза Пукшича, Бојана Радовича и Тонета Стојка из Словеније, односно радови Жељка Борчића, Петра Дабца и Ивана Посавца из Хрватске.

⁸⁷⁴ Timotijević, *Pogled na savremenu jugoslovensku fotografiju*, у: Timotijević, Messer, Stojko (ур.), *Neki aspekti savremene jugoslovenske fotografije*, [2]. У интервјуу објављеном фебруара 1982. године, Тимотијевић сматра: „[...] нисмо склони да приликом оцењивања користимо универзалистичку естетику којом је оптерећена тзв. *уметничка фотографија* [...]”. Slavko Timotijević, Milena Marjanović [intervju], *Fotografija u žiži interesovanja galerije Srećna umetnost*, FKR, XXXV, 2, 1982, 7. Без обзира на свој критички став, Тимотијевић је остао отворен за сарадњу са Фото-савезом и повремено је објављивао текстове у *Фото-кино ревију*. Поред осталог: Slavko Timotijević, *Polaroid od sumnje do egzaltacije*, FKR XXXV, 1, 1982, 8; Slavko Timotijević, *Rock fotografija*, FKR, XXXV, 7-8, 1982, 8-9; Slavko Timotijević, *Tone Stojko: Empty Rooms, Prazne Sobe*, FKR, XXXVII, 4, 1984, 10-13; Slavko Timotijević, *Rok fotografija i video*, FKR, XXXVII, 4, 1984, 32. У галерији *Срећна уметност* излагали су и истакнути чланови Фото-савеза, поред осталих: Виктор Мацарол (1983), Милан Алексић (1983), Никола Белајчић (1983), Градимир Алексић (1984), Бранибор Дебелковић (1984, 1990), Томислав Петернек (1984), Зорица Бајин-Ђукановић (1985), Мирослав Заклан (1987), Горан Басарић (1987) и Миодраг Милутиновић (1989); Arhiva SKC, Srećna galerija, <https://www.arhivaskc.org.rs/rs-yu/sre%C4%87na-galerija-2.html>, pr. 05. 2025.

⁸⁷⁵ Slavko Timotijević, *Shadow Museum*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2008, 26, 106, 110, 116; Jadranka Vinterhalter, *Umetničke grupe, razlozi okupljanja i oblici rada*, у: Denegri (ур.), *Nova umetnost u Srbiji 1970: Pojedinci, grupe, pojave* [k], 20, 21.

са историчарком уметности Драгицом Вукадиновић, програм Срећне галерије, поред осталог, усмерио према излагању и објављивању фотографских радова.⁸⁷⁶ Он је током своје кустоске каријере имао бројне иницијативе и начелно је остао отворен за сарадњу са великим бројем аутора и ауторки који су имали различита интересовања и полазишта. Иако је Тимотијевићево разумевање фотографије често било ограничено инсистирањем на значају технолошког (полароид) и тематског (тзв. рок фотографија) оквира, његов карактеристично неелитистички и неортодоксан начин рада, који је најчешће подразумевао дозу критике општеприхваћених норми, био је кључан за померање граница рецепције фотографије као уметничке дисциплине. У том смислу, уз Јешу Денегрија, Славко Тимотијевић је у периоду од седамдесетих година био најзаслужнији кустос у смислу афирмације фотографије у оквиру савремене уметности у Србији.⁸⁷⁷

Тимотијевић је био кустос низа фотографских изложби, посебно током прве половине осамдесетих година, пре свега у оквиру београдског СКЦ-а, али и у другим институцијама попут Музеја савремене уметности и Културног центра Београда. Изложба *Избор '81* коју је приредио у сарадњи са Фото-кино клубом *Бранко Бајић* у Новом Саду у великој мери најављује изложбу *Неки аспекти савремене југословенске фотографије*.⁸⁷⁸ У тексту каталога ове изложбе Тимотијевић сматра да „отвореност према новим критеријумима и очигледно различита ауторска полазишта” припадају новом „полету фотографије”, који види као предуслов за још веће промене савремене фотографије у Југославији.⁸⁷⁹ У овом кратком тексту он пише о нестанку ранијих подела јер су се контексти у којима се фотографије појављују променили и сада укључују много шири спектар популарне културе (омладински часописи, *рок фотографија*), уметности (нова уметничка пракса) и технологије (полароид). Тимотијевић констатује двосмерни ток, „струјање из фотографије ка уметности и из уметности ка фотографији” који је резултирао „новим сензибилитетом” и закључује да је кључно „преиспитивање досадашњих критеријума” оба поља.⁸⁸⁰ Међутим, иако је ово позитивистичко становиште донекле оправдано, оно важи само у случају изразито малог броја случајева у

⁸⁷⁶ „Програм смо конципирали као везу концептуалне уметности, новог таласа и документаризма, а све с намером да иронизирамо праксу Фото-савеза.” Тимотијевић, Петровић, *Славко Тимотијевић, Срећна галерија Студентског културног центра*, у: Петровић (ур.), Груден (т), *Фото-форум, разговори о фотографији*, 109. У оквиру Срећне галерије, поред каталога и књига, објављиване су и фотографске разгледнице и плакати. Исто, 102-103, 105.

⁸⁷⁷ Исто, 88-119. Промоција тзв. *полароид фотографије* садржи дозу проблематичног технолошког детерминизма, јер док ова технологија омогућава интуитивно и приступачно прављење фотографија, она се може видети и као значајно ограничење у смислу немогућности репродукције и минијатурног формата. Тимотијевић је 1980. године у Срећној галерији организовао изложбу *Полароид* у оквиру које су излагали и неки учесници касније изложбе *Неки аспекти савремене југословенске фотографије*. Он је био и кустос сличне изложбе *Примери инстант уметности: полароид, видео, ксерокс* одржане у Ликовној галерији Културног центра Београда 1983. године; Slavko Timotijević, *Polaroid* [plakat], SKC, Beograd, 1980; Slavko Timotijević (ur.), *Primeri instant umetnosti: Polaroid, video, xerox*; Slavko Timotijević, *Polaroid od sumnje do egzaltacije*, FKR XXXV, 1, 1982, 8. Слично пренаглашеној афирмацији маниристичке полароид продукције, Тимотијевић је подједнако често промовисао и тзв. *рок фотографију* коју је видео као посебну врсту фотографије, а не као више или мање илустративни и ангажовани сегмент рок поткултуре или репортажне фотографије. Slavko Timotijević, *Rock fotografija*, FKR, XXXV, 7-8, 1982, 8-9; Slavko Timotijević, *Rok fotografija i video*, FKR, XXXVII, 4, 1984, 32.

⁸⁷⁸ Slavko Timotijević (ur.), [Uvodni tekst], u: Slavko Timotijević (ur.), *Izbor '81* [k], SKC, Beograd, FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1982; Напредне године организована је изложба *Избор '82*; <https://www.arhivaskc.org.rs/rs-yu/sre%20na-galerija-2/241-1982.html>, pr. 05. 2025.

⁸⁷⁹ Исто, 3. Од 15 аутора који су учествовали на изложби из Србије били су: Милан Алексић, Радоје Ђукић, Бранимир Карановић, Драган Папић, Ненад Петровић, Никола Стојановић, Љубомир Шимунић и Горан Вејвода. Годину дана после ове отворена је слично конципирана изложба Фото-клуба Електромашинац *Фотографија као фотографија и концепт* у оквиру које су излагали неки од истих аутора. Aleksandar Bogojević (ur.), *Fotografija kao fotografija i koncept, po izboru Aleksandra Bogojevića, likovnog kritičara*, FK Elektromašinar, Beograd, 1982.

⁸⁸⁰ Timotijević, [Uvodni tekst], u: Timotijević (ur.), *Izbor '81* [k], [2].

Србији. Највећи број фотографија које су током седамдесетих и осамдесетих година под утицајем нове уметничке праксе правили амбициозни чланови и чланице Савеза биле су проблематични, иако амбициозни, покушаји опонашања примера концептуалне уметности, без разумевања логике ових приступа. Веза коју су кроз ове фотографије њихови аутори и ауторке остваривали са новом уметничком праксом била је илустративна, а не принципијелна и епистемолошка категорија. Као одговарајући опис ове појаве може се узети текст једног од учесника изложбе *Избор '81*, магистра графике и истакнутог члана Савеза Бранимира Карановића, који је објављен 1983. године у часопису *Фото-кино ревија* и у коме он спомиње „ауторе који епигонски стварају квазиконцептуалну продукцију” која је „произвела један типично југословенски компромисни облик естетски обликованог концепта” који „сам себе негира”. Међутим, он донекле амбивалентно закључује: „Можда нас овде може утешити чињеница да је и у југословенску ликовну уметност концепт продро у прве редове само у таквом естетизираним облику”.⁸⁸¹

У тексту каталога изложбе *Неки аспекти савремене југословенске фотографије* Тимотијевић је приметио да се, у периоду током краја седмадесетих и почетка осамдесетих година, клима у вези са фотографијом у Југославији у великој мери променила захваљујући различитим факторима, од којих су најважнији уметничка достигнућа претходне генерације уметница и уметника, већа информисаност о светским фотографским дешавањима и оживљавање студентских и омладинских часописа. Он је „ауторску концепцију” видео као супротност формалном естетизму и тематском универсализму „погубне естетике фото-клубова” коју је овом приликом иронично дефинисао као: „довођење било ког мотива, теме, садржаја или идеје, у процесу лабораторијског зацрњивања фотографије, на ниво апстракције”.⁸⁸² Уместо затворене комуникације „технички опремљених, повлашћених и академских фотографа” нова врста употребе фотографије потенцирала је њену најважнију особину, демократичност. Тако је посредством нових уметничких пракси кроз фотографију подстакнута актуелизација оних радова чији је кључни аспект био идејне природе, док је технички аспект постао неважан. Ипак, иако је ова пракса позитивно утицала на нови начин разматрања фотографије, актери и актерке нове уметности користила су овај медиј само као средство, „без развијања самог језика фотографије, мада се не могу порећи посредни утицаји”.⁸⁸³ Према Тимотијевићу, кључни услови за нову фотографску продукцију су и већи ниво информисаности о историјским и савременим фотографским ауторима, као и све значајнија улога фотографије у осавремењеним омладинским часописима у Југославији и

⁸⁸¹ Карановић у овом тексту понавља неке од Тимотијевићевих ставова: „Примајући импулсе савремених светских трендова у уметности, један број млађих југословенских аутора напушта традиционалне облике *уметничке фотографије* у којој је фотографија најчешће била само објекат естетске обраде и прихвата један нови сензибилитет, једну поетску визију сасвим блиску и појмљиву модерном човеку. Процеси струјања из уметничких токова у ширем смислу ка фотографији и обратно, резултирају једним непосреднијим приступом, новим, богатијим језиком и нешто измењеним односом према традиционалним вредностима и већ су несумњиво евидентни на домаћој сцени.” Branimir Karanović, *Kreativna fotografija u Jugoslaviji*, FKR, XXXVI, 1, 1983, 6, 7. Овде се намеће питање о перцепцији нивоа критичких потенцијала нове уметничке праксе у оквиру Савеза, односно о у великој мери супротстављеним пољима ”поетске визије” и критичким праксама концептуалне уметности.

⁸⁸² Timotijević, *Pogled na savremenu jugoslovensku fotografiju*, u: Timotijević, Messer, Stojko (ur.), *Neki aspekti savremene jugoslovenske fotografije*, [2]. Ипак, и поред духовите хиперболе ово гледиште се мора оспорити јер је номинални избор „мотива, тема, садржаја или идеја” уметничке фотографије у начелу био подједнако ограничен као и њена лабораторијска обрада. Поред тога, уместо „одређеног нивоа апстракције” аутори и ауторке уметничких фотографија у просеку су постизали специфично нормирани допадљиви изглед видљиве реалности, који је током седамдесетих година углавном подразумевао више или мање наглашене тамне тонове, уз уобичајену ограниченост значењских решења аматерске уметности.

⁸⁸³ Исто.

чињеница да је фотографија постала материјално исплатив посао захваљујући све већем тржишту које отварају штампани медији. И „уметници и фотографи одгајани на традицијама нове уметности, после првог периода занемаривања улоге технике, уложили [су] напор да достигну онај технички ниво који ће омогућавати, осим адекватног читања њиховог рада, и афирмисање једне нове фотографске и визуелне естетике”.⁸⁸⁴

Тимотијевић је у оквиру изложбе *Неки аспекти савремене југословенске фотографије* успео да споји и постави у нов однос три различита приступа коришћењу фотографије у оквиру савремене уметности у Србији. Рад Неше Париповића из 1975. године на изложби је представљао везу са уметничким дешавањима из претходног периода и истовремено је био показатељ директног утицаја који је нова уметничка пракса имала на изложене радове других учесника.⁸⁸⁵ Донекле очекивано, највећи број изабраних радова учесника и учесница из Србије припадао је кругу уметника, дизајнера, сниматеља, уредника, архитеката, илустратора и музичара који су током друге половине седамдесетих и почетком осамдесетих година радили и излагали у оквиру Студентског културног центра и претходно на различите начине сарађивали са Тимотијевићем. Бојана Комадина, чланови групе Изглед – Владимир Јовановић, Марко Пешић, Слоба Коњовић, Љубомир Шимунић, као и Југослав Влаховић и Драган Папић припадали су кругу стваралаца чији рад се, најчешће истовремено, одвијао у више области укључујући популарну музику, илустрацију, филм, радио, моду, дизајн, штампу и визуелну уметност.⁸⁸⁶ Међутим, укључивањем радова чланова Савеза млађе генерације, Милана Алексића и Драгана Пешића, Тимотијевић је скицирао будућа кретања све динамичнијег односа фотографије и уметности у Србији.⁸⁸⁷ Он је као кључну особину њихових серија фотографија, које је упоредио са Париповићевим радом, видео „мисаоне процесе који провоцирају дело”, односно, идејно оријентисану стратегију која је реализована кроз

⁸⁸⁴ Исто.

⁸⁸⁵ Рад Неше Париповића био је представљен и у оквиру изложбе *Нова фотографија 2 1976. године*, као и у оквиру изложбе *Нова уметност у Србији 1970-1980*. Tomić, Bašičević (ur.), *NF 2: Fotografija kao umetnost*.

⁸⁸⁶ Због Тимотијевићевог доследног промовисања уметника и уметница чији рад је подржавао, део селекције из Србије представљен на овој изложби подсећао је на сегменте претходно одржаних изложби *Нова уметност у Србији*, *Полароид* и *Примери инстант уметности: Полароид – Видео – Ксерокс*; Владимир Јовановић, Марко Пешић, Љубомир Шимунић и Слободан Коњовић радили су и у оквиру Групе Изглед и објављивали часопис истога назива. SX-70 био је један од најуспешнијих модела компаније Полароид и препознатљиви изглед фотографија направљених њим везан је за мали формат директног позитива 88x107мм, од чега је квадратни део формата 79x79мм била фотографија, док је остатак беле површине формирао неку врсту паспартуа. Peter Buse, *The Camera Does the Rest, How Polaroid Changed Photography*, University of Chicago Press, Chicago, 2015, 9-11.

⁸⁸⁷ Драган Пешић почео је да излаже фотографије 1977. године као члан Фото-клуба *Електромашинац*. Убрзо је постао један од најистакнутијих чланова Савеза у Србији и био је један од малобројних фото-аматера који су средином осамдесетих година постали мајстори фотографије. Иако је све до деведесетих година неговао праксу изразите аматерско-уметничке фотографије, Пешићев јединствени сензибилитет, посвећеност и разумевање уметничких потенцијала фотографског медија превазилазили су ограничења аматеризма. Серије фотографија на којима је радио током осамдесетих година, *Левитације*, *Цртање помоћу светлости* и *Захватање простора*, били су експериментално и процедурално замишљени радови настали под директним утицајем концептуалне уметности. Ове серије су у одређеној мери биле парадоксални амалгам концептуализације и формалистичке реализације, а најуспешнија од њих, *Левитације*, била је представљена на изложби. Иако није прекидао везе са Фото-савезом, Пешићев рад током деведесетих година реализован на изложби *Парови* 2001. године, био је дефинитивна сублимација, надградња и превазилажење његових дотадашњих фотографских искустава – занатске фотографије, аматерске уметничке фотографије, али и наглашеног утицаја концептуелне уметности. Miroslav Karić, *U slavu fotografije*, u: Ivan Arsenijević (ur.), M. Karić (t), *Dragan Pešić, fotografije*, SKC, Kragujevac, 2019, 17-61. Dragan Pešić, *Levitacije* [k], Dom kulture Studentski grad, Beograd, 1982; Dragan Pešić, Milena Marjanović (t), *Fotografije*, [k], SF, Beograd, 1983; Jovan Adamović (ur.), *20 UNIS* [k], Savez univerzitetskih klubova tehnike, Beograd, 1983; Dragan Pešić, Dragoš Kalajić (t), *Dragan Pešić*, MPU, Beograd, 1987; Драган Пешић, Катарина Радуловић (т), *Парови* [к], [Ликовна галерија Културног центра Београда], Академија уметности БК, Београд, 2001; Драган Пешић, Марта Вукотић и др. (т), *Фотографије 1977-1989* [к], Дом културе, Трстеник, 2006.

фотографске серије.⁸⁸⁸ Тимотијевићева одлука да у изложбу, уместо амбициозних излагача из Савеза, укључи радове само два млада аутора, говори о његовој одлучности у смислу одбијања *уметничке фотографије* и њених деривата. И Алексић и Пешић су, у почетном периоду својих фотографских каријера током друге половине седамдесетих година, правили фотографије у складу са начелима аматерске уметничке фотографије. Судаћи према каталозима групних и самосталних изложби, Алексић је почетком осамдесетих година у раду потпуно напустио овај приступ, док је Пешић, који је имао истакнутију позицију у оквиру Савеза и 1985. године постао *мајстор фотографије*, све до деведесетих година, паралелно са прогресивним радовима базираним на истраживачком приступу, неговао и приступ аматерске уметничке фотографије.⁸⁸⁹ Њихове серије фотографија представљене у оквиру изложбе *Неки аспекти савремене југословенске фотографије* уместо инсистирања на ограниченој ликовности појединачних *уметничких фотографија* и програмског коришћења фотографије као документа уметничког чина, имале су хибридне елементе концептуалног и медијског истраживања. За разлику од претензија и технички захтевних фото-монтажа и других фотографија Миодрага Ђорђевића и Мирка Ловрића, ове једноставне серије нису остајале на нивоу формалистичких експеримената и у њима је артикулисана фотографска форма која је била директни визуелни аналогон концептуализације техничких и значењских особина медија, слично концептуалним фото-радовима Роберта Каминга (Robert Cumming) и Џона Хилијарда (John Hilliard).⁸⁹⁰

Једна од иницијатива Славка Тимотијевића у оквиру програма Срећне галерије београдског СКЦ-а била је везана за покретање издавачке делатности, али стицајем финансијских околности књига *Петернек: Фотографије* остала је прво и једино издање у едицији *Фотографска истраживања* ове галерије.⁸⁹¹ После шестомесечне припреме, 1984. године објављена је књига скромне опреме, али релативно великог тиража.⁸⁹² Без обзира на проблематичну организацију, неинвентивна решења дизајна и Тимотијевићеве повремено неаргументоване тезе изнете у студијском тексту, књига остаје пример критичког разматрања

⁸⁸⁸ Timotijević, [Uvodni tekst], u: Timotijević, Meser, Stojko (ur.), *Neki aspekti savremene jugoslovenske fotografije*, [2].

⁸⁸⁹ Видети нпр: Milan Aleksić, *Između mogućeg i stvarnog*, FKR, XXXVII, 9, 1984, 12-12; Milan Aleksić, Slavko Timotijević (t), *Aleksić [k]*, SKC, Beograd, 1983; Milan Aleksić, Milanka Šaponja (t), *Milan Aleksić: Fotografije, 1980-1984 [k]*, SF, Beograd, 1984; Pešić, Marjanović (t), *Fotografije*; Pešić, Kalajić (t), *Dragan Pešić*; Arsenijević (ur.), Karić (t), *Dragan Pešić: Fotografije*.

⁸⁹⁰ И у радовима других чланова Савеза у Србији, као што су, поред осталих, Филип Бојовић, Бранимир Карановић, Мирослав Перић, Андра Полети, Дамир Плованић, Зоран Милошевић, Зоран Симин и Бранислав Томић, могуће је препознати искуства скорашње уметности, али њихов рад углавном је остао везан за ограничени формализам аматерске уметничке фотографије. Видети нпр. Dragoljub Tošić (ur.), *Godišnjak '79*, FKS Srbije, Beograd, 1979; Aleksandar Vogojević (ur.), *Fotografija kao fotografija i koncept*; Dragoljub Tošić (ur.), *XXX republička izložba fotografije, IX republička izložba dijapozitiva, XI republička izložba omladinske fotografije*, FKS Srbije, Beograd, 1982; Dragan Andrejević (ur.), *Godišnjak fotografije '85*, Foto-kino savez Srbije, FKK Hajduk Veljko, Negotin, 1985; Бранислав Томић, *Виђено, фотографије*, Издање аутора, Београд, 1995.

⁸⁹¹ Peternek, Timotijević (t), *Peternek: Fotografije*. Тираж је био 2000 комада. Тимотијевић је покренуо издавачку делатност пре свега због настојања да обезбеди подршку фотографским пројектима. Стицајем околности, Тимотијевић је одустао од планиране књиге фотографија Драгана Папића. Видети: Петровић (ур.), Груден (т), *Фото-форум: Разговори о фотографији*, 102-104.

⁸⁹² Због опреме, која је укључивала формат (23.5x22cm), али и меки повез, велики број репродукција (181), релативно мали обим (108 страница) и густ распоред фотографија, ова књига има сличности са монографијама објављиваним у оквиру Фото-савеза и донекле подсећа на каталог дотадашњег Петернековог рада. Неуједначен прелом књиге сугерише изглед новинских страница на којима су првобитно објављене многе од Петернекових фотографија. Различит број репродукција (1-6), углавном одштампаних са танком црном контуром, распоређен је на свакој страници, док су само 4 фотографије штампане двострано. Peternek, Timotijević, *Peternek: Fotografije*.

друштвене савремености кроз фотографије које углавном нису само илустрације већ и критичке интерпретације догађаја.⁸⁹³

У до тада вероватно најобимнијем тексту написаном на српском језику о опусу једног савременог фотографа од стране једног историчара уметности, Тимотијевић детаљно разматра различите аспекте Петернековог рада.⁸⁹⁴ Он у првом делу текста са правом и „са жаљењем” констатује како су покушаји темељне, вишеслојне или систематске анализе југословенске послератне фотографске продукције били ретки.⁸⁹⁵ Његова запажања подједнако су резултат анализе фотографија и околности у којима су настале као и његових сопствених теоријских поставки изнетих у есејистичком маниру. Поред наглашено афирмативне интерпретације Петернековог рада, Тимотијевић у тексту кратко износи своје виђење фотографске технологије, друштвеног значаја и историје фотографије у Југославији. Према Тимотијевићу, аутентичне фотографије, које и после временске дистанце „емитују” чињенице и веродостојни духовни сензибилитет времена зависе од историјских догађаја али и „уметничке изражајности фотографије”.⁸⁹⁶ Тимотијевић са правом закључује како, иако претходно јавно видљиве у штампи, „тек овако скупљене” Петернекове фотографије могу да се сагледају као потенцијални одговори на питања друштвене стварности и фото-репортаже.⁸⁹⁷ Он види фотографије као успешно сведочанство историјских догађаја и „карику којом је могуће повезати прошлост и садашњост”, односно симболички координатни систем аутентичних приказа једног историјског периода.⁸⁹⁸ „На крајњим тачкама апсцисе налазе се, на једној страни, фотографија првомајске параде, а на другој страни, призори са демонстрација. Ордината [...] се на једном крају завршава призорима из сеоске кафане, а на другом крају – сценом са отварања коцкарнице у Београду. У тако дефинисаном простору одвија се живот

⁸⁹³ Према Тимотијевићу, концепција књиге била је усмерена на стварање мозаичне структуре која афирмише неке аспекте недавне прошлости путем „реконструктивног погледа” у оквиру кога фотографије проговарају заједничким ставом, али и самосталним говором. Исто, [6]. Међутим, организација књиге остаје нејасна због недоследног редоследа у оквиру кога се тематски и жанровски повезане појединачне фотографије и серије фотографија смењују без видљиве логике. Посебно проблематични елементи књиге су три странице са кратким Петерниковим текстовима који читаоца упућују на одвојене сегменте, али од којих је сваки постављен на другачији, нелогичан начин начин. Један део фотографија организован је у складу са овим описима околности и фото-репортерског приступа, док су остале, тематски сличне, нејасно распоређене на друга места без логичног разлога. Књига је на овај начин непотребно подељена на четири дела различитог обима који не доприносе прегледности и значењу фотографија. Прва целина без наслова, која почиње после Тимотијевићевог студијског текста, садржи 17 фотографија насталих после природних катастрофа земљотреса у Скопљу и Бања Луци и током поплава у селу Завој и у Загребу. Следећа група фотографија означена поднасловом *Жанр – призори из обичног живота* састоји се од 34 фотографије у оквиру којих су и кратке серије о народном лечењу у Пролом бањи, обележавању Задушница на чачанском гробљу и кафанском концерту у селу Стапар. Почетак следећег дела обележен је страницом са кратким текстом без поднаслова и он укључује 15 фотографија насталих у Москви и Берлину, после којих следи 40 фотографија београдских протеста због убиства Патриса Лумумбе (Patrice Lumumba), односно оних са демонстрација против рата у Вијетнаму и студентских протеста 1968. године. После две фотографије настале током или убрзо после Арапско-израелског рата и две фотографије снимљене током потписивања Споразума о ограничењу нуклеарног наоружања у Бечу 1979. године, 8 фотографија са прве београдске Гитаријаде 1965. године прати 20 фотографија са модних ревија, са снимања филма *Сутјеска*, са Конгреса Савеза комуниста Југославије, пријема и других догађаја. Последњи део књиге понавља сву конфузију претходних сегмената и у њему су представљене фотографије са различитих свечаности и прослава, парада, утакмица и концерата. Снимци из Италије, Бугарске, са Косова, из Сплита помешани су са сценама са београдских улица.

⁸⁹⁴ Slavko Timotijević, [Uvodni tekst], u: Peternek, Timotijević, *Peternek: Fotografije*, [3-9].

⁸⁹⁵ Исто, [3].

⁸⁹⁶ Исто, [3]. Он даље закључује: „У светској фотографији ова пракса вишеслојног истраживања карактеристичних аспеката живота значи афирмисање одиста аутентичних фотографија које на тај начин [...] постају трајни културно-историјски садржај.” Исто.

⁸⁹⁷ Исто, [4].

⁸⁹⁸ Исто.

чији нам призори сведоче о менталитету и карактеру захваћеног времена”.⁸⁹⁹ Једна од кључних Тимотијевићевих теза јесте да је Петернек успевао да направи успешне фотографије догађаја који су „грубо прекидали уједначени ритам друштвеног кретања”, али и оне које приказују сцене из свакодневног живота и „на аутентичан начин дефинишу карактер времена које је иза нас”.⁹⁰⁰ Према Тимотијевићу, Петернеков рад чини прекид са соцреалистичким начином мишљења и понашања у оквиру кога се формира и промовише само улепшана слика света. У њему су третирани проблеми малограђанштине и друштвено маргинализованих појава, али и почетак рок поткултуре. Петернеков јасан фото-репортерски поглед је разумљив и смислен јер „није обојен апологетском шминком, али ни дисидентском злурадошћу”.⁹⁰¹ Поред тога што закључује текст неаргументованим становиштем да је овај истакнути члан Савеза „раскринкао појам традиционалне уметничке фотографије”, Тимотијевић такође нејасно наводи да је он оставио трагове „не само у журнализму, већ и у области документарне, али и ауторске фотографије”.⁹⁰²

Иако је Тимотијевић на много места у тексту Петернекову праксу разумео искључиво у контексту фото-репортаже и њеног друштвеног значаја, он на крају ипак оставља простор за додатну вредност ових фотографија које нису само репортерско бележење. Слично томе и Јеша Денегри је сматрао да је Петернека, поред тога што је био професионални репортер, „привлачио ауторски позив фотографа, који зна да је његова судбина у непрекидном трагању за догађајима што их ни по коју цену не сме пропустити, што их мора својом камером забележити”.⁹⁰³ Петернек је у поље фото-репортаже ушао као амбициозан фото-аматер и он је од почетка своје каријере имао у виду уметнички потенцијал својих фотографија, због чега је на различите начине водио рачуна и о њиховом естетском аспекту, а не само о догађајима које су представљале. Овакав, условно, уметнички приступ фото-репортажи негован је, са више или мање успеха, у оквиру донекле хуманистичко-опортунистичког приступа утицајних фотографа окупљених у агенцији Магнум, а касније је постао глобално опште место амбициозне фото-репортаже.⁹⁰⁴ Један део Петернековог опуса био је резултат директног контакта са друштвеним збивањима у којима је изглед фотографије био у сврсисходној

⁸⁹⁹ Исто, [6]. Тимотијевић у тексту износи низ непрецизних запажања базираних на сопственим утисцима и донекле поједностављеном разумевању и проблематичном формулисању околности историје фотографије. Нпр. „Јер оно што у највећој мери одређује стил и карактер документарне фотографије јесте сам живот”; „Нешто повећани интерес за фотографију последњих година још увек не дотиче област документарно-репортерске фотографије, или бар не захвата њен основни смисао, борбу за аутентичну истину [...]”; „Јер, само је фотографија у стању да у пуној светлости афирмише дух једног времена које полако тоне у заборав”; “[...] Петернекове фотографије се појављују као реална противтежа идеализму који је документарна фотографија неговала дуги низ година сакривајући своју немоћ, или страх, флертом под плаштом појма уметничке фотографије”. Исто, [3, 4, 6].

⁹⁰⁰ Исто, [4].

⁹⁰¹ Исто, [8].

⁹⁰² „[...] Петернек улази у југословенску документарно-журналистичку фотографију са енергијом која је равна енергији његових фотографија, остављајући своје карактеристичне трагове не само у журнализму, већ и у области документарне, али и ауторске фотографије”. Исто, [9]. Иако Тимотијевић овде под *ауторском фотографијом* вероватно мисли на Петернекове уметничке претензије, али овај израз је у оквиру последњег периода Савеза коришћен, заједно са *излагачком фотографијом*, за означавање аматерско-уметничке фотографије. С друге стране, Тимотијевић каже: „Њу намерно не називамо уметничка, јер је управо Петернек раскринкао појам традиционалне уметничке фотографије, а показао је и да се у области документарне фотографије може развијати лични ауторски став и концепција. Исто.

⁹⁰³ „Монографија нам показује да је таквим сведоком и учесником [неулепшаног, противречног, често и трагичног аутентичног живота] Петернек био у низу прилика, подједнако оних у које су га уводили задаци професионалног репортера и оних којима га је привлачио ауторски позив [...]”. Јеша Денегри, *Kada se poremeti ustaljeni izgled stvari, Monografija Tomislava Peterneka*, FKR, XXXVI, 12, 1984, 8.

⁹⁰⁴ У вези са утицајем прве генерације фотографа агенције Магнум видети нпр.: Russel Miller, *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History*, Pimlico, London, 1999, 1-72.

функцији садржаја због чега овај део његовог опуса превазилази ограничења *уметничке фотографије*, али и ограничења програмске фото-репортаже. Међутим, иако је Петернек релативно рано почео да снима убедљиве репортажне фотографије које на често потресан начин представљају животне околности, он никада није у потпуности занемарио идеал аматерске уметничке фотографије. У том смислу, Тимотијевићево и Денегријево становиште о парадигматском значају његовог прекида са конвенцијама *уметничке фотографије* прихватљиво је само у вези са избором фотографија у књизи *Петернек: Фотографије*, а не у вези са целим Петернековим опусом. Иако и у овом издању постоје појединачне фотографије чија је формално-значајска динамика ближа аматерско-уметничкој продукцији него прогресивној фото-репортажи, највећи број Петернекових радова су слојевите критичке или духовите фотографије савремених догађаја.⁹⁰⁵ Међутим, у својим другим, касније објављеним књигама, самосталним и ретроспективним изложбама сам Петернек је много пута оповргао Тимотијевићеве и Денегријеве закључке. Неки од најпознатијих снимака који су често излагани на његовим каснијим изложбама попут фотографија *Кишобран* (1954), *Сналажљивост* (1955), *Димничар* (1956), *Спас од земљотреса на реци Неретви*, *Метковић* (1962), *Вештина живети* (1963), *Скупљачи грања за грејање*, *Панчево* (1966), *На куполи сајамске хале* (1970), *Небески јахачи на железничкој станици* (1971), *Модел и фотографи* (1989) и *Инфрацрвена фотографија* (2007) у потпуности се уклапају у норме естетизоване аматерске уметничке фотографије.⁹⁰⁶ Поред тога, Петернекова изложба отворена 1977. године у Музеју примењене уметности садржала је наглашено естетизоване пејзажне фотографије у боји настале на обалама београдских река.⁹⁰⁷ Слично томе, на изложби *Ода животу* из 2014. године отвореној у Галерији Графичког колектива, Петернек је користио дигиталну манипулацију да би финализовао великоформатне фотографије које настављају традицију женске акт фотографије неговане у оквиру организованог фото-аматеризма.⁹⁰⁸

Ако се посматра у контексту Петернекових других интересовања, Тимотијевићева издавачка иницијатива чини се још вреднијом јер поред промовисања овог рада садржи и критички профилисано становиште које није испрва видљиво. Књига *Петернек: Фотографије* је пример, углавном доследне, критичке рецепције и промоције рада једног од најистакнутијих чланова Савеза у складу са светским процесима историзације фотографије

⁹⁰⁵ Неки од примера радова блиских аматерско-уметничкој фотографији у књизи *Петернек, фотографије су: Новогодишње јутро са Мерилин Монро, Београд* (1960), *Земун* (1978), *Београд, Ташмајдан* (1960), *Тања са мачком* (1971), *Нови Београд* (1961). Исто, [33, 34, 84, 87, 99]. Неки од посебно интригантни примери Петернековог фото-репортажног рада објављени су углавном без назива у књизи. Исто, [14 (2), 17, 21, 29 (3), 43, 49, 51 (2), 59, 60 (1), 63 (3), 68 (3), 80, 91 (1, 2), 101 (2)].

⁹⁰⁶ Tomislav Peternek, Stevan Stanić (t), *Retrospektivna izložba fotografije* [k], ULUS, Beograd, 1987, [15, 16]; Tomislav Peternek, Srđan Marković (t), *Peternek* [k], FKK *Aca Stojanović*, Leskovac, 1988, [12, 14, 15, 20]; Tomislav Peternek, [Izložba fotografija], Moderna galerija, Lazarevac, 2003, [4, 5, 11, 13, 14, 25]; Tomislav Peternek, *Život, Life*, Helicon, Pančevo, 2008, 31, 33, 35, 79, 85, 87, 89, 99]; Tomislav Peternek, Jelena Matić (t), *Život, Retrospektivna izložba fotografije* [k], ULUS, Beograd, 2016, [4, 5, 6, 7, 10, 11, 19, 20]; Goran Malić, *Istine o životu: Tomislav Peternek*, Refoto, 6, 2001, K1, 18-19, 22 (1), 26 (2).

⁹⁰⁷ Вероватно највише у односу на све друге Петернекове радове, тема и формалне особине фотографија представљених на овој изложби биле су најближе аматерско-уметничкој фотографији. Ђорђе Кадјевић у тексту каталога пише: „Његов објектив као да дематеријализује структуру форме и представља нам предмете на један импресионистички начин, као тела саздана од сублимиране светлости”. Ђорђе Кадјевић, [Uvod], u: Peternek, Kadijević (t), *Izložba fotografije* [k], [3].

⁹⁰⁸ Фотографије у боји укључивале су коришћење више негатива и њихов декоративни формализам припада пољу аматерско-уметничке фотографије. Текст у каталогу ове изложбе на којој су биле представљене написао је историчар уметности Душан Миловановић, а изложбу је отворио Бранимир Карановић. Томислав Петернек, Миловановић (t), *Ода животу*; Tomislav Peternek, *Oda životu, fotografije 14. jul – 2. avgust 2014*, Grafički kolektiv, [https://www.grafickikolektiv.org/gks/html/akalendar%20T Peternek.php](https://www.grafickikolektiv.org/gks/html/akalendar%20T%20Peternek.php), pr. 05. 2025.

која је апострофирана у уводном тексту. Због способности балансирања између критике, афирмације и ироније у непосредном фото-репортерском представљању друштвених догађаја, Петернекове најуспешније фотографије и серије фотографија које често нису међу најобјављиванијим и најизлаганијим, заслужују посебно истакнуто место. У том смислу, без обзира на то што је током целе каријере паралелно са фото-репортерским послом правио и излагао радове блиске уметничком аматеризму, судећи према овој књизи, Петернек је аутор једног од најзначајнијих опуса у историји фотографије друге половине XX века у Србији.⁹⁰⁹ Ово издање остаје значајно као пионирски подухват објављен у оквиру једне институције уметности у Србији са циљем критичког историзовања савремене фотографске продукције.⁹¹⁰

Годину дана после Петернекове изложбе, отворена је једна од ретких неуобичајених изложби реализованих у Салону фотографије Фото-савеза Југославије – *Midcontinental Vision* чији кустос је 1985. године био Милан Алексић.⁹¹¹ У периоду од 1982. године Алексић је био активни учесник уметничке сцене канадског града Винипега и захваљујући том искуству конципирао је и реализовао изложбу 18 уметница и уметника из овог дела Канаде. Главна разлика у односу на друге изложбе приређене у овој галерији није била у вези са представљањем иностраних радова, већ у вези са категорички различитим уметничким контекстом у оквиру кога су представљени радови били осмишљени и реализовани. Излагачки систем Савеза током осамдесетих година постао је донекле отворенији, али је и даље подразумевао афирмисање мајсторски направљене појединачне аматерске уметничке фотографије, без обзира да ли су доминантни утицај биле пикторијалне, хуманистичке, субјективистичке, *лајф*, концептуалистичке или попкултурне праксе. Иако је процес институционализације његових вредности био увелико у току, организовани фото-аматеризам у Србији и даље је углавном функционисао као културна активност паралелна свету уметности у Србији. Насупрот томе, фотографије канадских ауторки и аутора изложене у оквиру изложбе *Midcontinental Vision* настале су као уметничка дела у контексту савремене уметности са вишеслојним односом формалних и значењских елемената и процедура и употребом бројних цитата и референци.⁹¹² Поставка је већим делом укључивала радове настале у контексту богате северноамеричке традиције фотографије у документарном стилу, која је, у највећој мери била непозната у оквиру Савеза. У значајном тексту објављеном у часопису *Фото-кино ревија*

⁹⁰⁹ Ову тезу заступају и Тимотијевић и Денегри. Peternek, Timotijević (t), *Peternek: Fotografije*, [4]; Ješa Denegri, *Kada se poremeti ustaljeni izgled stvari, Monografija Tomislava Peterneka*, FKR, XXXVII, 12, 8.

⁹¹⁰ Прво издање које има карактеристике савремене фотографске књиге јесте књига Миће Поповића и Миодрага Ђорђевића *У атељеу пред ноћ*. Popović, Đorđević i dr. (f), *У атељеу пред ноћ*.

⁹¹¹ Aleksić (ur.), *Midcontinental Vision, fotografija u Vinipegu, Kanada* [k]. Годину дана раније, Алексић је био кустос изложбе *ПОСАВЕЦ* хрватског фотографа и члана Савеза Ивана Посавца у Floating Gallery у Винипегу. Ivan Posavec, *Suvremena hrvatska fotografija*, Ured za fotografiju, <https://croatian-photography.com/author/ivan-posavec/>, pr. 05. 2025.

⁹¹² Алексић је живео у Београду и Винипегу у периоду од 1982. до 1986. године. Изложба је у новембру 1985. године отворена у Београду, а затим у Галерији Студентског центра у Загребу и почетком наредне године у Фото-галерији у Новом Саду. Аутори и ауторке били су: Брус Бар (Bruce Barr), Роберт Бароу (Robert Barrow), Дејвид Кери (David Carey), Вилијам Икин (William Eakin), Лери Глосон (Larry Glawson), Розали Фавел (Rosalie Favell), Дејвид Фирман (David Firman), Деби Хрст (Debbie Herst), Џоан Џонсон (Joanne J. Johnson), Дејвид Лит (David Leith), Глен Леман (Glenn Lehmann), Дејвид Мекмилан (David MacMillan), Ерни Крегер (Ernie Kroeger), Пјер Озорак (Pierre Ozorak), Џеф Солило (Jeff Solylo), Питер Титенбергер (Peter Tittenberger), Андреа Филип (Andrea Philp) и Дејвид Хенри (David Henry). У контексту Фото-савеза, ова изложба била је јединствен догађај, како у смислу концепције и пажљиве селекције радова, тако и због приказивања актуелне савремене западњачке продукције. Организацију изложбе, која је после Београда отворена и у Загребу и Риједи, подржао је Канадски савет за уметност (Canada Council) као и две регионалне државне институције (Manitoba Culture, Heritage and Recreation Department; Manitoba Arts Council). Aleksić (ur.), *Midcontinental Vision, fotografija u Vinipegu, Kanada*, 2.

годину дана пре изложбе, Алексић је покушао да укаже на потенцијале тзв. документарне фотографије, која је у оквиру Савеза у великој мери сматрана подразумеваном супротношћу уметничке фотографије. „[...] фотографија одступа од наше представе о реалном и показује се као креатор нове, паралелне реалности, састављене из низа како временских, тако и просторних делова. [Ово је] чињеница које смо ретко свесни, с обзиром да је наша представа о реалности већ формирана, и на основу фотографија које су незаобилазни део наше околине и свакодневице. Начин функционисања фотографије кроз просторно и временско исецање омогућава значајан продор субјективног виђења у току припреме и извођења снимања. [...] [Просторно исецање] се исказује кроз селекцију објеката као и кроз организацију елемената у оквиру кадра. Ово друго, познато као композиција, под директним је утицајем и представља наслеђе лепих уметности. (Погрешно истицање значаја организације елемената у оквиру кадра, уместо значајније селекције, је основни узрок честе немоћи и безначајности жанра познатог под називом уметничка фотографија).”⁹¹³ Уместо овог програмски интонираног есеја, или очекиваног осврта на ауторке и ауторе и њихове радове представљене на изложби *Midcontinental Vision*, Алексић је у кратком тексту у каталогу писао о значајно другачијој рецепцији фотографије у свету савремене уметности у Канади у односу на ситуацију у Југославији: „Просперитет фотографије на северно-америчком континенту поред основног предуслова, технолошки високо-развијеног друштва, подразумева и неке конкретне погодности [...]. Ради се о отворености и спремности универзитета, галерија и издавача да у своје програме без резерве уврсте фотографију.”⁹¹⁴ Алексић је био кустос самосталне изложбе једног од учесника поставке *Midcontinental Vision*, Дејвида Мекмилана, која је отворена у мају 1987. године у Срећној галерији Студентског културног центра.⁹¹⁵

Почетком осамдесетих година фотографски радови Милана Алексића настајали су под директним утицајем концептуалне уметности, имали су форму строго контролисане серијалности и били су резултат различитих процедуралних стратегија. Међутим, током прве половине осамдесетих година, он напушта концептуалистички манир и почиње да прави фотографије у документарном стилу који ће остати доминантан оквир његове уметничке каријере. Током магистарских студија у Сједињеним Државама, он почиње да користи великоформатну фотографију у боји у оквиру критичког и референцијалног поља фотографије која у ово време увелико постаје саставни део света западњачке савремене уметности. Његове серије фотографија *Америчке иконе* (1985-1991), *Мртва природа* (1987-1991), *Лоше одржавање* (1995-) и *Узорци* (2007-) међу значајним су радовима визуелне уметности реализованим и излаганим у Србији и иностранству.⁹¹⁶ Иако је Алексић већ почетком

⁹¹³ Milan Aleksić, *Dokumentarna fotografija: Između mogućeg i stvarnog*, FKР, XXXVII, 9, 1984, 12-13.

⁹¹⁴ Исто, 3. У краткој вести о Алексићевом боравку у Винипегу, објављеној у *Фото-кино ревију* 1983. године, пренет је његов опис тамошњег галеријског система савремене уметности. Anonim., *Kratke vesti* [Milan Aleksić], FKР, XXXVI, 10, 1983, 4.

⁹¹⁵ *Dejvid Mek Milan (David Mc Milan), Vinipeg: Fotografije, izložba*, SKC arhiva, Srećna galerija, 1987, <https://www.arhivaskc.org.rs/rs-yu/sre%C4%87na-galerija-2/246-1987.html>, pr. 05. 2025.

⁹¹⁶ Неколико последњих Алексићевих ангажовања у оквиру Савеза обухватају учествовање у алтернативном жирирању две изложбе Фото-кино клуба ПМФ током 1984. и 1986. године. Жирирање ове две изложбе било је организовано тако што су исте фотографије жирирала два жирија у којима су били Драгољуб Тошић, Бранимир Карановић и Митар Трнинић с једне стране и Јеша Денегри, Драган Папић и Алексић с друге стране, а 1986. године жирије су напустили Папић и Трнинић. Организатор Бранко Игњатовић је ову праксу први пут увео на изложби *29. новембар* 1983. године са циљем унапређивања систем вредности у оквиру Савеза. Игњатовић (ур.), *Изложба 29. новембар*, 1984; Игњатовић (ур.), *Изложба 29. новембар*, 1986. У вези са Алексићевим радовима видети: Milan Aleksić, *Photography as Art, Art as Photography* [c], GB Graphics, Winnipeg, 1983; Aleksić, Timotijević (t), *Aleksić* [k]; Aleksić, Šaponja, *Fotografije 1980-1984*; Milan Aleksić, Jasna Tijardović-Popović, *Nature Morte*, Salon MSU, Beograd, 1994; Milan Aleksić, Branislav Dimitrijević (t), Irina Subotić (t), Slavko Timotijević (t), *Loše održavanje*

осамдесетих година умногоме напустио оквире организованог фото-аматеризма, његово уметничко искуство и образовање стечено у Канади и Сједињеним Државама испоставиће се као кључно за његов каснији прогресивни образовни, уметнички и кустоски рад у Србији. После вишегодишњег боравка у Канади, он се преселио у Сједињене Државе где је 1989. године завршио магистарске студије фотографије на Колецу за архитектуру, уметност и планирање Универзитета Корнел у Итаки у држави Њујорк (Cornell University College for Architecture, Art and Planning).⁹¹⁷ У оквиру студија био је иницијатор, кустос и један од организатора изложбе *Contemporary Yugoslav Photography* која је отворена у универзитетској Галерији Џон Хартел у Итаки почетком 1989. године.⁹¹⁸ Изложбу је пратио једнодневни симпозијум под називом *In Between: A Photographic View of Yugoslav Culture* и објављени каталог. Поред Алексићевог уводног текста под називом *Is Yugoslav Photography Really Better than American Photography?*, том приликом објављени су и текст другог кустоса и директора пројекта Берија Перлуса (Barry Perlus), есеј Славка Тимотијевића о југословенској фотографији и транскрибована питања и одговори са симпозијума.⁹¹⁹ Изложба је донекле била концепцијски наставак дотадашњих прегледа југословенске савремене фотографије, пре свега у смислу мешања различитих приступа углавном млађих ауторки и аутора из Словеније, Хрватске и Србије. Међутим, значајна разлика у односу на претходне поставке била је у новом критичком избору и шире постављеном распону ауторских стратегија које су, представљене заједно, давале слику виталне и динамичне фотографско-уметничке продукције југословенског простора.⁹²⁰ Поред Алексића, учесници изложбе из Србије били су Бранибор Дебелковић, Драгољуб Кажић, Зоран Томић, Томислав Петернек, Драган Танасијевић, Ненад Брачић, Драган Пешић, Станка Ђорић и Драган Дангубић и Љубомир Шимунић из Србије.⁹²¹

i drugi radovi [k], UG Nadežda Petrović, Čačak, 1998; Branislava Anđelković, Branislav Dimitrijević, Dejan Sretenović (ur.), *O normalnosti: Umetnost u Srbiji 1989-2001* [k], MSU, Beograd, 2005, 46, 47, 160, 161. Katharina Raabe, Monika Sznajderman (eds.), *Last & Lost: Ein Atlas des verschwindenden Europa*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006, 142-144. Током 1996. године Алексић је установио посебан четворогодишњи студијски програм *Фотографија* на уметничкој академији Мајсторске класе уметности (касније Академија уметности *Браћа Караџић*) у оквиру кога је имплементирао своје искуство образовног модела са Универзитета Корнел. Ово је био први високошколски програм посвећен четворогодишњем изучавању фотографије као уметничке дисциплине у Србији и у оквиру њега први пут је уведен четворосеместрални предмет Историја фотографије (1996), као и први предмети у вези са теоријом фотографије. Поред осталих уметника, уметница и историчара уметности, у различитим периодима били су ангажовани и Драган Пешић, Горан Малић, Весна Мићовић, Драган Петровић, Владимир Перић, Дејан Сретеновић и Љубомир Шимунић. Катедра за фотографију је према програму из 1996. године радила до 2009. године. Видети: Dejana Vuković, *Umetnost kroz objektiv: Susret sa prvom generacijom studenata fotografije na Akademiji umetnosti*, Blic, 16. oktobar, 1996, 10; М. Вукадиновић, *О фотографији од А до Ш: Први пут код нас, на Академији уметности, студије фотографије трају четири године*, Политика, 23. децембар 1996, 24; Marko Kecman, Đ. Jovanović, *Savremena srpska fotografija* [intervjui sa Milanom Aleksićem, Goranom Malićem, Gorankom Matic i dr.], 010101.org, Časopis studenata katedre za kompjutersku umetnost i dizajn, Akademija umetnosti BK, I, 1, [2005], n. p.

⁹¹⁷ Joanne Hannavan, *Calendar: Hartell Gallery, Works by Milan Aleksić, MFA, through April 8*, Cornell Chronicle, April 6, 1989, 6. Алексић је после почетног успешног учешћа у изложбеном систему Савеза, крајем седамдесетих година напустио оквире аматерско-уметничке фотографије.

⁹¹⁸ Perlus (ed.), Aleksić, Timotijević (t), *Contemporary Yugoslav Photography*, Сл. XLI.

⁹¹⁹ Milan Aleksić, *Is Yugoslav Photography Really Better than American Photography?*, in: Parlus (ed.), *Contemporary Yugoslav Photography*, [4]; Slavko Timotijević, *Will the Key Open the Door? It doesn't matter!*, in: Perlus (ed.), *Contemporary Yugoslav Photography*, [5-7].

⁹²⁰ Осим спомињања „скорашњих свеобухватних реформи у Источној Европи и Совјетском Савезу” у Парлусовом тексту који је написан априла 1990. године, у радовима и другим текстовима нема назнака тензије и будућег распада Југославије. Почетак 1989. године, када је изложба отворена, вероватно је био последњи тренутак за њену реализацију. Barry Parlus, *Introduction* in: Parlus (ed.), *Contemporary Yugoslav Photography*, [2].

⁹²¹ Учесници из Словеније били су: Стојан Керблер, Томаж Лундер, Марко Госар, а учесници из Хрватске Милица Маринчић, Иван Посавец, Мио Весовић, Марио Хлача, Владимир Гудац, Власта Делимар, Борис Цвејтановић, Федор Вучемиловић, Сања Бахрах (Bachrach) и Марио Криштофић.

Перлус и Алексић су у новембру 1988. године интервјуисали све ауторе и ауторке у Југославији и направили избор из њихових портфолија који је обухватао више фотографија од којих су неке представљене у каталогу. Судићи према транскрипту из каталога, изложба је била прихваћена као специфичан уметнички догађај који је америчкој универзитетској публици, уместо очекиваних посебности југословенске културе, представио интригантну фотографско-уметничку источноевропску сцену. Како Тимотијевић пише у свом есеју, аутори изложбе одлучили су да представе део југословенске продукције „уз мале екскурзије у локалну хронику, прошлост, радикални феминизам и херметицизам концептуалне фотографије”.⁹²² Уместо објашњавања појединачних радова, Тимотијевић образлаже „околности у којима су уметничке идеологије ових фотографа утемељене”.⁹²³ Он истиче значај историјског контекста југословенске културе и текст структурира кроз три кратка поглавља, од којих је прво у вези са студентским протестима 1968. године, док су наредна два посвећена околностима током седамдесетих, односно осамдесетих година.⁹²⁴ У каталогу су објављени транскрибовани говори са пратећег симпозијума организованог поводом изложбе који је водила Џин Лоси (Jean Losey), а учесници су били: Роберт Собиежек (Robert Sobieszek), Роберт Ашер (Robert Ascher), Дебра Фрид (Debra Fried), Милорад Радовановић и Вајлс Браун (Wayles Browne).⁹²⁵ Роберт Собиежек, професор историје фотографије и у то време главни кустос музеја Џорџ Истман Хаус у Рочестеру (George Eastman House), сматрао је да изложба, супротно наслову симпозијума, није ревија савремене југословенске културе кроз фотографију и да представљени „стилови, или приступи синтакси или реторици фотографије” нису специфично југословенски, већ припадају ширем контексту Источне Европе, односно глобалном фотографском језику. Он је у представљеним радовима препознао различите утицаје и, поред осталог, поставио питања у вези са наглашеним сексизмом неких радова и материјалним ограничењима југословенских уметника.⁹²⁶

Иако је део селекције из Србије чинила половина аутора – Алексић, Дебељковић, Петернек, Пешић и Танасијевић – који су били садашњи или бивши чланови Савеза, изложба је означила јасан прекид са традицијом аматерске уметничке фотографије, осмишљена и реализована са циљем промоције отвореног и савременог критичког разумевања фотографије као уметничког алата.⁹²⁷ Успех кустоског пројекта састојао се у балансираном избору радова без инсистирања на неком од укључених приступа. Наглашено широк, али критички постављен дијапазон различитих аутрских позиција обухватао је све од успешних Дебељковићевих формалистичких пејзажа, загонетних Кажичевих фотографија, преко Танасијевићевог надреалистичког портрета, Брачићеве фикционалне археологије, Петернекове критичке фото-репортаже и Пешићеве просторне типологије, до Шимунићеве еротске кемп фото-новеле и Алексићеве мртве природе на граници између режиране и

⁹²² Timotijević, *Will the Key Open the Door? It doesn't matter!*, [5].

⁹²³ Исто.

⁹²⁴ Исто, [5-7].

⁹²⁵ Jean Losey, *Symposium: In Between – A Photographic View of Yugoslav Culture*, in Perlus (ed.), *Contemporary Yugoslav Photography*, [8-11]. Сви учесници симпозијума били су, као и Перлус, професори на Универзитету Корнел. Питања учесника у панелу, осим Собиежкових, била су углавном усмерена на теме прошлих и савремених југословенских културних специфичности у оквиру којих су радови настали, односно на могућу рецепцију изложбе од стране америчке публике.

⁹²⁶ Исто, [8-9].

⁹²⁷ Двоструко присуство Алексића као кустоса и излагача може донекле бити оправдано специфичношћу околности у којима је изложба била организована, у смислу откривања радова аутора и ауторки који су били потпуно непознати у Сједињеним Државама, као и чињеницом да је Бари Перлус формално био носилац пројекта и главни кустос.

затечене реалности. Међутим, њихов спој, заједно са радовима аутора и ауторки из других југословенских република, био је у потпуности функционалан јер су сви радови били на високом нивоу у оквиру својих различитости. У том смислу, у односу на такође успешну поставку *Неки аспекти савремене југословенске фотографије*, ова изложба била је диференцирани наредни корак у односу на ревијално представљање, померање од локалног ка, испоставиће се ускоро, утопијском поимању југословенске фотографије у складу са глобалним уметничким дешавањима у смислу историје фотографије и фотографије као уметничке дисциплине у оквиру савремене уметности. Уместо југословенског контекста Денегријевих и Тимотијевићевих изложби у оквиру којих је било важно нагласити различита поља нове уметничке праксе, постмодерних струјања у радовима следеће генерације окупљене око СКЦ-а и амбициозне фото-репортерске и аматерско-уметничке продукције чланова Савеза, на овој изложби фотографије су представљене као дела савремене фотографије која су посредством диференцираног критичког избора постала номинално функционална у оквиру поља савремене уметности. Друга кључна разлика у односу на изложбе *Нове фотографије* и *Неки аспекти југословенске фотографије* била је у новом, другачијем контексту представљања југословенских радова у оквиру кога је фотографија имала традицију као дисциплина и медиј савремене уметности.⁹²⁸

Без обзира на то што је изложба *Contemporary Yugoslav Photography* била делимично подржана од стране Југословенског културног центра у Њујорку, за сада нема података о њеној рецепцији у Југославији. Један од учесника, Бранибор Дебељковић, у својој детаљној *Аутобиографској хронологији*, поред многобројних изложби у оквиру Савеза, не наводи да је учествовао на изложби у оквиру одреднице за 1989. годину.⁹²⁹ Ни Горан Малић у свом историјском прегледу значајних догађаја историје фотографије у Србији не наводи да је изложба одржана те године, иако су пет од десет излагача из Србије били чланови Савеза.⁹³⁰ Из овога је могуће закључити да изложба није била оцењена као значајан догађај у оквиру организованог фото-аматеризма у Србији, чак ни од стране њених учесника. Ово не чуди с обзиром на то да су и фотографије истакнутих чланова Савеза изабране за поставку и каталог углавном биле нетипичне за њихове аматерско-уметничке опусе. На пример, Драган Танасијевић, који је био један од најистакнутијих чланова Савеза током последњег периода, организовао је бројне самосталне изложбе занатски вешто направљених репрезентативних портрета у духу *уметничке фотографије*.⁹³¹ Међутим, решење портрета књижевника Душана Костића, који је изабран за изложбу и који је репродукован у каталогу, представља приметан изузетак од Танасијевићеве уобичајене праксе. Необична комбинација блиц расвете, моделовог израза, позе, гардеробе и позадине која изгледа као недефинисано тропско

⁹²⁸ Нпр.: Alessia Tagliaventi, *Photography at MoMA: Four Landmark Exhibitions*, in: Alessandra Mauro (ed.), *Photo Show: Landmark Exhibitions that Defined the History of Photography*, TH, London, 2014, 148-200.

⁹²⁹ Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*, 147-148.

⁹³⁰ Малић, *Летопис српске фотографије*, 172-173. Насупрот томе, Иван Посавец у својој биографији наводи ову изложбу. Ivan Posavec, *Suvremena hrvatska fotografija*, Ured za fotografiju, <https://croatian-photography.com/author/ivan-posavec/>, pr. 05. 2025.

⁹³¹ Углавном свечани и озбиљан изглед његових многобројних мушких портрета укључивао је доминантне тамне тонове, драматичне контрасте и истакнуте текстуре – конвенционалне формалне особине уметничке фотографије. Током каснијег периода Танасијевић је био посвећен фотографисању црквеног и манастирског живота. Tanasijević, Đukić (t), *Portreti savremenika*; Драган С. Танасијевић, Жорж Скригин (текст), *Портрети савременика*; Танасијевић, Дероко, Бихаљи-Мерин (т) *Портрети савременика*; Драган С. Танасијевић, Братислав Љубишић (текст), *Господари светла* [к], Галерија Сингидунум, УЛУПУДС, Београд, 1991; Драган С. Tanasijević, Goran Malić (t), *Portreti Šri Lanke* [к], MPU, Београд, 1993; Драган С. Танасијевић, *Приближавање Хиландару*, Издање аутора, Београд, 1998; Драган С. Танасијевић, *Чувари светиње*, Издање Љ. Танасијевић, Београд, 2000

окружење, чини овај портрет истовремено бизарним и комичним.⁹³² Слично овоме, и фотографија Томислава Петернека изабрана за објављивање у каталогу је неконвенционална фото-репортажна фотографија на којој је представљена група студената. За разлику од других познатих Петернекових фотографија са студентских протеста, које су биле намењене објављивању у штампаним медијима, овде је без драматичних елемената и напетости, посредством централно позиционираног транспарента „Не верујте штампи” једноставно и директно поентирана субверзивна критика политике државне власти.⁹³³

Захваљујући диференцираном избору појединачних фотографија на изложби *Contemporary Yugoslav Photography* први пут је кустоски прецизно формулисан језик савремене југословенске фотографије у оквиру поља савремене уметности. Овакав приступ не би било могуће артикулисати у оквиру локалних југословенских околности које су укључивале велики утицај организованог фото-аматеризма и последично раздвајање фотографије од света уметности. У том смислу, изложба је укључивала радове који не само да су настали у условима сасвим другачијим од оних у којима су представљени, већ је и њихова рецепција у значајној мери била другачије категорички одређена у новим околностима. Као што је Роберт Собиежек приметио, остаје питање да ли је ова изложба заиста била показатељ југословенске фотографије као уметности или југословенске фотографије уопште. „Или се ради о представи коју један магистрант Корнел универзитета има о југословенској фото-уметности?”⁹³⁴ Међутим, треба имати у виду да позадина Собиежековог разумевања *фото-уметности* подразумева фотографију као интегрални део света уметности, док је у Југославији и даље трајао процес институционализације система вредности Фото-савеза у оквиру установа уметности.⁹³⁵ Алексићев кустоски поглед настао је као резултат његовог уметничког рада и образовања у Северној Америци и данас се чини кључним примером историзовања организованог фото-аматеризма у Србији јер су у оквиру њега различити регистри пракси прогресивно изједначени посредством прецизног избора, односно критичке артикулације фотографије као уметничке дисциплине која уз вишеструкост полазишта подразумева и висок ниво рецепције. Ова изложба уједно је била и увод у Алексићеву уметничку каријеру остварену у Србији током које је доследно примењивао и ширио сазнања о потенцијалима фотографије као алата уметничког истраживања који није ограничен поједностављеним формализмом, илустративношћу и опонашањем. По повратку у Србију он је наставио да заступа и промовише приступ који подразумева уметничке и образовне стратегије у оквиру којих је фотографија препозната као саставни део света уметности чија сврсисходна специфичност је везана за њену историју, подједнако колико и за њену савремену друштвену употребу.

⁹³² Perlus (ed.), Aleksic, *Contemporary Yugoslav Photography*, [17].

⁹³³ Исто, [18].

⁹³⁴ Исто, [7].

⁹³⁵ Видети нпр.: Mark Haworth-Booth, *Photography Now*, Dirk Nischen, The Victoria & Albert Museum, London, 1989; Andy Grundberg, Kathleen McCarthy Gauss, *Photography and Art, Interactions since 1946*, Museum of Art, Fort Lauderdale, LACMA, Los Angeles, Abeville, New York, 1987; Campany (ed.), *Art and Photography*.

4.3. Изазови историзовања фотографије у Србији

Захваљујући достигнућима критичке теорије фотографије, данас је јасно да се не може говорити о тоталитету фотографије у смислу јединственог поља и јединственог медија, већ само о различитим *фотографијама* која могу да буду обухваћене више или мање кохерентним или начелним глобалним, регионалним, локалним, тематским, теоријским и другим полазиштима.⁹³⁶ Послератни организовани фото-аматеризам био је културно највидљивије поље и једино посвећено фотографији у Србији, али његова друштвена распрострањеност била је много мања од других фотографских пракси као што су масовни фото-аматеризам, репортажна и рекламна фотографија. Употреба фотографске технологије у послератној Југославији била је развијена у оквиру занатске фотографије, науке, индустрије, војске, полиције, медицине и других поља, али у оквиру њих њена функција је пре свега била сведена на илустровање, регистрацију, репрезентацију, описивање и најчешће није била јавно видљива.⁹³⁷ Међутим, ово не значи да у оквиру свих ових домена није било изузетних примера фотографија које су биле резултат комбинације специфичних околности, способности фотографа или техничара и случаја, а који, из различитих разлога, могу да се интерпретирају као потенцијално значајна достигнућа.⁹³⁸ Ипак, без обзира на њихову потенцијално интригантну форму и отворено поље значења, ови утилитарни предмети данас би остали везани за друштвена поља у којима су настали и њихово некритичко премештање у домен фотографије као уметничке дисциплине било би неоправдано и непотребно.⁹³⁹ У том смислу, питање избора изузетних фотографија из било ког друштвеног поља остаје пре свега вишеструко везано за контекст њиховог настанка, али и за различите специфичности фотографије било да се ради о друштвеној употреби, мотиву, теми, жанру, стилу, форми, техничким карактеристикама или нечему другом.⁹⁴⁰

У том смислу, контекстуализација у оквиру које је установљена разлика између фотографије као представе и фотографије као предмета кључан је први корак сваког смисленог

⁹³⁶ Видети нпр: Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea*, 59.

⁹³⁷ Историзација неких од ових пракси покушана је у југословенском контексту у оквиру изложби *Теме и функције медија фотографије* и *Нова фотографија 3*, као и у оквиру пројекта *Фотографија код Срба 1839-1989*, али у оба случаја различите друштвене употребе фотографије су само декларативно представљене, без критичког разматрања и покушаја валоризације. Denegri (ur.), *Teme i funkcije medija fotografije*, 74-78; Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, 210-211, 213-214.

⁹³⁸ Овде се не мисли на свеобухватни приступ визуелних студија у смислу откривања значења фотографија као елемената визуелне културе у ширем смислу већ на нагласак на диференцијалним специфичностима фотографија као неуметничких, али вишеслојних и вредних артефаката насталих унутар различитих друштвених поља. Видети нпр. Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Van Gogh Museum, Amsterdam, Princeton Architectural Press, New York, 2004. У вези са недовољно критичким разматрањем фотографије као елемента визуелне културе, видети нпр.: James Elkins, *Visual Studies, A Skeptical Introduction*, Routledge, London, 2003, 17-25.

⁹³⁹ На утицајној изложби *Photography 1839-1937* у Музеју модерне уметности 1937. године Бомон Њухол је укључио и примере репортажне, научне и филмске фотографије, пре свега да би помоћу њих истакао специфичне карактеристике и потенцијале фотографије као уметничког медија. Слично Џон Шарковски је у свој преглед историје фотографије *Photography until Now* постављене у истом музеју 1989. године, уврстио многе утилитарне фотографије. Ова изложба се може разумети као завршно историјско поглавље институционализације фотографије као посебне уметничке дисциплине формално започете Њухоловом изложбом. Newhall, *Photography 1839-1937*; Szarkowski, *Photography until Now*.

⁹⁴⁰ Без обзира на савремену инклузију политичке коректности, овај избор у институционалном оквиру и даље пре свега зависи од конкретних случајева и особа од чијег идеолошког, културног и друштвеног полазишта зависи и степен њихове компетенције, ерудиције, експертизе, искуства, интереса итд.

разматрања историје фотографије.⁹⁴¹ Представа коју фотографија преноси не анулира њену материјалност, контекст од кога је зависило њено првобитно значење, као ни рад и способност њеног аутора или ауторке, без обзира на то што све ове одреднице најчешће остају непознате и невидљиве за савремене истраживаче и истраживачице. С друге стране, формалне карактеристике због којих многе историјске фотографије делују као посебна врста естетских предмета не могу да буду главно мерило историје фотографије, посебно када се има у виду да огромна већина направљених фотографија није производ уметничког рада или естетског разматрања. Међутим, продуктивни преплет изгледа, представе и значења било је инхерентан део фотографије од самог почетка њене историје и ова околност може се видети као главни разлог за недовољно диференцирану категоризацију у проучавању и валоризовању историјских фотографија.⁹⁴² У том смислу, циљеви прецизно дефинисаног истраживања историје фотографије морали би да резултирају артикулацијом и критичким разматрањем околности настанка, употребе и рецепције историјских фотографија, односно конкретних разлога иза представе, њеног изгледа и претпостављеног првобитног и савременог значења. Поред чињенице да многи од ових елемената често остају непознати, ово истраживање додатно се компликује потребом за препознавањем компетенција, односно степена ангажовања, знања и вештине фотографа и фотографкиња, као и специфичне улоге коју случај често има у спрези контекста и фотографске репрезентације. Иако историјске фотографије врло ретко могу оправдано да се разматрају као естетски предмети у ужем смислу, спрега свих ових елемената – историјских околности, представљеног мотива, форме његове репрезентације, нестабилности значења, способности фотографа и улоге случаја – често доводи до специфичног вишка вредности због чега свеобухватно научно, критички и проблемски диференцирано разматрање историјских фотографија остаје вишеструко изазовно поље.

4.3.1. Контекстуални проблеми историзовања фотографије у Србији

Док је процес институционализације фотографије као уметничке дисциплине у глобалном контексту света уметности обухватао широки опсег приступа у периоду од тридесетих година XX века, он је у Србији подразумевао ограничен оквир послератног организованог фото-аматеризма.⁹⁴³ Као директна последица овога, историзовање фотографије остало је проблемско поље везано за аматерски историографски дискурс установљен радом неких од најистакнутијих чланова југословенског Савеза у Србији, Бранибора Дебељковића и

⁹⁴¹ Више о предметности фотографије у: Elizabeth Edwards, Janice Hart (eds.) *Photographs, Objects, Histories, On the Materiality of Images*, Routledge, London, 2004.

⁹⁴² Већ током раних четрдесетих година XIX века ова продуктивна вишеструкост била је препознатљива у многобројним примерима формално атрактивних и интригантних фотографија направљених у контексту различитих научних истраживања без потребе за естетизацијом представе. Током прве деценије проналазак фотографије неретко је описиван као *уметност-наука*. Видети: Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, 24, 30-38.

⁹⁴³ У вези са институционализацијом фотографије у глобалном контексту света уметности видети нпр.: Jean Robertson, CraigMcDaniel, *Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980*, Oxford University Press, Oxford, 2005, 15; Quentin Bajac, Lucy Gallun et al. (eds.), *Photography at MoMA 1960-Now*, MoMA, New York, 2015; Andy Grundberg, *How Photography Became Contemporary Art*, Yale University Press, New Haven, 2021; Liz Wells, *On and Beyond The White Walls: Photography as Art*, in: L. Wells (ed.), *Photography, A Critical Introduction*, Routledge, London, 2021, 327-396; Marta Braun, *A Canonical History of Photography*, in: Gil Pasternak (ed.), *The Handbook of Photography Studies*, Routledge, London, 2022, 26-42.

Миодрага Ђорђевића, али и других истраживача и истраживачица који су, у већој или мањој мери, донекле преузели њихова полазишта.⁹⁴⁴ Уз све заслуге, ови аутори и ауторке установили су дискурс историје фотографије у оквиру кога постоји проблем категоричке диференцијације у разматрању историјских фотографија. У складу са системом вредности организованог фото-аматеризма, испод наратива који има елементе културне историје, историзација фотографије у начелу проблематично је сведена на препознавање два идеална историјска модела: *уметничке фотографије* и тзв. документарно-регистрационе фотографије.⁹⁴⁵ Пошто није постојао други дискурс у оквиру кога би фотографија била препозната као комплексан и амбивалентан „идеолошки конструкт, структурирани систем означавања и кодирани преносник садржаја”⁹⁴⁶ који истовремено залази у више друштвених поља, институционализација вредности организованог фото-аматеризма има три повезане последице. Прва последица у вези је са, и даље актуелном, пропагацијом естетизоване *уметничке фотографије* чији историјски и савремени примери су валоризовани као значајна или релевантна достигнућа у пољу фотографије као уметничке дисциплине, како у оквиру историографије фотографије тако и у оквиру различитих кустоских пракси у Србији.⁹⁴⁷ Поред историјских примера, елементи *уметничке фотографије* постали су својеврсно опште место дела савремене уметничке продукције у Србији, препознатљивог по карактеристикама различитих модела естетизоване фотографије. Друга последица институционализације вредности организованог фото-аматеризма везана је за релативно ограничен домен историјско-уметничког разматрања односа фотографије и уметности, како у смислу историјске, тако и у смислу савремене уметничке праксе. Уз неколико изузетака, карактеристике фотографије као естетског предмета у пољу историје уметности у Србији нису препознате на начин који може да се пореди са рецепцијом фотографије у свету глобалне уметности.⁹⁴⁸ Разматрање историјских примера углавном се своди на валоризацију употребе фотографије у само два случаја: у раду актера београдског надреализма током двадесетих и тридесетих година и коришћењу фотографије од стране уметница и уметника нове уметничке

⁹⁴⁴ Debeljković, *Stara srpska fotografija*; Антић (ур.), *Анастас Јовановић – први српски фотограф*; Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба, 1839-1989*.

⁹⁴⁵ Као последица оваквог приступа у досадашњој историографији појединачна фотографија препозната је као врста естетског предмета уколико се њене формалне особине уклапају у аматерско-уметничка мерила поједностављено схваћеног формализма *уметничке фотографије*. Уколико то није случај, фотографија је евентуално препозната због потенцијалног историјског значаја њеног мотива, у смислу регистрације људи, догађаја или околности. Видети претходна поглавља.

⁹⁴⁶ Victor Burgin, *Looking at Photographs*, in: V. Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan, London, 1982, 143, 153. Издање на српском језику: Viktor Burgin (ур.), *Promišljanje fotografije* (prev. Slavica Miletić), KCB, Beograd, 2016.

⁹⁴⁷ Denegri (ур.), *Teme i funkcije medija fotografije*; Денегри, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989* у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, 102-108; Шапоња, *Фотограф између вере и сумње, 1944-1989.*, у: *Фотографија код Срба 1839-1989*, 109-114; Todić (ур.), *150+5, Slike prolaznosti: srpska fotografija danas*; Goran Malić (ур.), *Teme i motivi srpske fotografije 1950-1960*, [k], KCB, Beograd, 2004; Stevanović (ур.), *YU Photo Art: pogled na savremenu jugoslovensku fotografiju*; Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 59-174; Goran Malić (ур.), *Teme i motivi srpske fotografije, 1960-1970*, [k], KCB, Beograd, 2011; Jelena Matić, *Fotografija posle socijalističkog realizma*, u: Šuvaković (ур.), *Istorija umetnosti u Srbiji, II*, 427-442; Matić, *Kratka istorija fotografije*, 184-208.

⁹⁴⁸ Чак и такви парадигматски примери као што су глобално релевантне пионирске фотографије Анастаса Јовановића у новијим истраживањима нису описани као уметнички, већ као медијски артефакти. Игор Борозан, Данијела Ванушић (ур.), *Идентитети и медији: уметност Анастаса Јовановића и његово доба*, Матица српска, Нови Сад, МГБ, Београд, 2017; Данијела Ванушић, *Анастас Јовановић, Уметност и нови медији*, МГБ, Београд, 2017.

праксе у Србији током седамдесетих година XX века.⁹⁴⁹ Готово све остале фотографске појаве најчешће су третиране као илустрације историјских околности везаних за уметничка дела и у директној су вези са трећом последицом институционализације вредности организованог фото-аматеризма која се тиче истраживања у оквиру различитих друштвено-научних дисциплина у Србији. Иако су ова истраживања посвећена разматрању историјских фотографија, у оквиру њих пажња је усмерена само на илустративни и репрезентацијски аспект фотографске представе. Уместо бар делимичног сагледавања фотографије као вишезначног феномена и предмета са сопственом специфичном историјом, у овим истраживањима по правилу је занемарен сваки ауторски и контекстуални терет самих фотографија и она су у највећој мери усредсређена на разматрање приказаних мотива које фотографије, наизглед објективно и директно, представљају.⁹⁵⁰

Због ових околности, на истраживање историје фотографије у Србији није могуће директно применити савремена достигнућа и закључке историјских и теоријских дискурса фотографије јер су они резултат другачијих процеса институционализације реализованих у оквиру, углавном, западне културе.⁹⁵¹ Ипак, могуће је лоцирати неке од кључних тачака дивергенције овог модела и ситуације у Србији пре свега у смислу рецепције фотографије као уметничке дисциплине и уметничког медија. Један од кључних догађаја у овом смислу је англосаксонска постмодернистичка институционална критика модернистичке историзације фотографије у оквиру које је препозната друштвена вишеструкост фотографије. Лоцирање „фрагментарног и непотпуног говора” фотографије подразумевало је критику установљеног канона фотографије као уметничке дисциплине, који је, условно, укључивао спрегу модернистичког формализма и тржишне економије.⁹⁵² Иако су политички потенцијали и прецизност аргументације овог теоријског дискурса из осамдесетих година у међувремену донекле релативизовани, он је у великој мери остао релевантна методолошка и концепцијска основа савремене теоретизације фотографије.⁹⁵³ Међутим, он остаје везан за англосаксонски

⁹⁴⁹ Denegri (ur.), *Nova umetnost u Srbiji, 1970-1980: pojedinci, grupe, pojave*; Miško Šuvaković, *Fotografija kao umetnost* [odrednica], u: Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije*, Prometej, Novi Sad, SANU, Beograd, 1995, 105-106; Todić, *Nemoguće – umetnost nadrealizma*; Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Službeni glasnik, Beograd, 2016; Denegri, *Teme srpske umetnosti: Srpska umetnost '70 '80 '90*, 25-30, 37-62, 75-114.

⁹⁵⁰ Видети нпр.: Ђурић-Замоло, *Београд 1930 на фотографијама Јеремije Станојевића*; Богданка Новаковић, Ј. Вуковић, В. Мартиновић, *Снимци београдских фоторепортера 1930-1934, I део*, МГБ, Београд, 1982; Загорка Маринковић, Мирјана Филиповић, *Београђанка са старих фотографија 1880-1914* [к], МГБ, Београд, 1986; Богданка Новаковић, Јубинка Вуковић *Снимци београдских фоторепортера 1930-1934, II део*, МГБ, Београд, 1992; Јелена Боровић-Димић, Благоје Димић, *Васа Поповић, ратни фотограф и инжењер врњачки*, Културни центар, Врњачка Бања, 2009; Богдан Шекарић, *Фотографије др Радивоја Симоновића*, Музеј Војводине, Нови Сад, 2014; Марјановић, *Лице рата, ратна фотографија у Србији 1912-1913/1914-1918*. Ова издања остају вишеструко корисна и значајна, а њихове ауторке и аутори заслужни истраживачи. Међутим, иако су све ове, и многе друге сличне, публикације у наслову децидирано посвећене истраживању историјских фоторафија, у њима је, на различите начине, спроведено истраживање историјских околности које су представљене на фотографијама. Дакле, ради се истраживању помоћу фотографија, а не истраживању фотографија, итд.

⁹⁵¹ Нпр. видети: Stephen Bull (ed.), *A Companion to Photography*, Wiley Blackwell, Hoboken, 2020; Gil Pasternak (ed.), *The Handbook of Photography Studies*, Routledge, London, 2020; Elspeth H. Brown, Thy Pu (eds.), *Feeling Photography*, Duke University Press, Durham, 2014.

⁹⁵² Allan Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary*, in: Allan Sekula, *Photography Against The Grain, Essays and Photo Works, 1973-1983*, The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1984, 62. Видети и: Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan, London, 1982; Tagg, *The Burden of Representation*; Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*; Solomon-Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institution and Practices*.

⁹⁵³ Batchen, *Burning with Desire*, 4-21; John Roberts, *On the Ruin of Photographic Culture: The Politics of Photographic Form Today*, in: Kelsey, Stimson (eds.), *The Meaning of Photography*, 163-168; Edward Welch, J. J. Long, *Introduction: A Small History of Photography Studies*, in: Long, Noble, Welch (eds.), *Photography: Theoretical Snapshots*, 1-15.

модел институционализације у смислу традиције колекционирања и разматрања историјских и савремених фотографија као естетских предмета и уметничких дела у оквиру елитне културе која је регулисана радом институција и тржишта. Уместо тога, рецепција историјских фотографија у Србији посредно и непосредно одређена је системом вредности организованог фото-аматеризма чија релевантност не може да се доводе у питање на исти начин због категоричких разлика у културном регистру ова два модела институционализације.⁹⁵⁴

Два парадигматска догађаја историје фотографије као праксе модерне, односно савремене, уметности могу да послуже као две историјске тачке наспрам којих је могуће лакше одредити проблем диференцијације фотографије у оквиру глобалног света уметности, а посредно и питање њене институционализације као уметничке дисциплине, односно артефакта културе. Оба примера начелно су везана за употребу тзв. документарне фотографије која је у оквиру организованог фото-аматеризма у Србији углавном сматрана неуметничком алтернативом естетизоване *уметничке фотографије*.⁹⁵⁵ Иако је један од касније најугледнијих фотографа, Ежен Атже (Eugène Atget), почетком XX века називао своје фотографије документима, израз *документарно* установљен је пре свега у свету кинематографије и даље се, поред вишеструкости значења и употребе у свету визуелне уметности, односи на једну категорију филмске традиције.⁹⁵⁶ Међутим, овај појам је, у оквиру историографије фотографије, временом почео да се користи за означавање различитих пракси посвећених фотографисању друштвене реалности, поред осталог у смислу географског, етнографског и антрополошког истраживања, али и војног, полицијског и сваког другог бележења и архивирања фотографских података. Израз је подједнако остао везан и за фото-репортажу, али и за многобројне индивидуалне пројекте фотографисања друштвених проблема и политичких и војних сукоба. Поред осталог, *документарна фотографија* такође је веома присутна категорија у оквиру савремене уметности, како у смислу фотографије као уметничке дисциплине, тако и у оквиру концептуалних и постмодерних уметничких пракси које укључују прављење, коришћење и апропријацију архивских, медијских и других фотографија, као и у утилитарном смислу фотографских репродукција уметничких дела и поставки изложби. Овај израз користи се у веома широком распону најразличитијих друштвених подручја и може се рећи да највећи број употреба фотографије – од полицијских снимака до порнографије – подразумева управо документарну фотографију. Разлог за ово је претпостављена, и са дигитализацијом само донекле оспорена, објективна индексичност неманипулисаног документарног снимка чији ауторитет је препознат као когнитивно-психолошка, али и као кривично-правна категорија.⁹⁵⁷ Поред тога што је у етимолошком, феноменолошком и колоквијалном смислу *документарна фотографија* у великој мери синонимна за скоро сваку фотографију, екстремни дијапазон њених употреба чини овај израз крајње непрецизним.

⁹⁵⁴ Нпр., делатност фото-аматерских удружења сличних Фото-савезу Југославије, Photographic Society of America и La Fédération Photographique de France, у овим земљама остала је искључиво везана за културно продуктивно, али уметнички ирелевантно поље организованог фото-аматеризма и није ушла у поље разматрања или институционализације у смислу елемента елитне културе. Photographic Society of America, <https://psa-photo.org/>, pr. 05. 2025; La Fédération Photographique de France, <https://federation-photo.fr/>, pr. 05. 2025.

⁹⁵⁵ Израз *документарна фотографија* вероватно је најнепрецизнији појам који се користи у историјском и теоријском разматрању фотографије. Видети нпр: Ian Walker, „*Things As They Are*”: *The Problematic Possibilities of Documentary*, in: Bull (ed.), *A Companion to Photography*, 371-392.

⁹⁵⁶ Trinh T. Minh-ha, *Documentary Is/Not a Name*, 1990, in: Julian Stallabrass (ed.), *Documentary*, Whitechapel, London, The MIT Press, Cambridge, 2013, 68-77.

⁹⁵⁷ Индексичност фотографије остаје кључна категорија разматрања у оквиру теорије фотографије. Видети нпр. James Elkins (ed.), *Photography Theory*, Routledge, London, 2006, 129-400.

Отварање самосталне изложбе Вокера Еванса (Walker Evans) *American Photographs* 1938. године у Музеју модерне уметности у Њујорку и објављивање истоимене књиге, неки су од кључних догађаја с почетка глобалне институционализације фотографије као уметничке дисциплине.⁹⁵⁸ Еванс је крајем двадесетих година почео да прави фотографије које су наизглед биле сличне утилитарним документарним снимцима фотографа-занатлија. Међутим, за разлику од занатлија који су, без обзира на често присутну посвећеност и вештину, своју делатност разумели пре свега у контексту различитих функционалних и комерцијалних интереса, Еванс је свој рад, који је формулисао изразом „фотографија у документарном стилу”, конципирао као уметничку праксу.⁹⁵⁹ Његов фотографски приступ подразумевао је фронталну директност, сведеност и варљиву неутралност фотографија улица, знакова, људи, зграда, реклама, аутомобила, радњи, ентеријера и других мотива у којима је видео препознатљиве мотиве америчког живота тридесетих и четрдесетих година XX века.⁹⁶⁰ Његова стратегија подразумевала је невидљиво ауторство, односно померање из уобичајеног подручја наглашавања формалних карактеристика фотографије у подручје концепције, односно њеног осмишљеног коришћења у смислу уметничког алата за документовање реалности. Ово померање било је одлучујуће важан корак у правцу артикулације уметничког израза којим је настојао да у садашњости америчке свакодневице препозна оне елементе који ће у будућности бити схваћени као кључни елементи прошлости.⁹⁶¹ Оваква високодиференцирана употреба иначе свеprisутног и у великој мери неодређеног медија фотографије резултирала је једним од најутицајнијих фотографских опуса свих времена. Раздвајање изгледа и функције фотографије, односно наизглед дословно усклађивање изгледа репрезентације и изгледа мотива, било је једна од револуционарних претходница многобројним, и много познатијим, каснијим праксама коришћења и преузимања језика, кодова и артефаката утилитарне фотографије у оквиру света уметности шездесетих и седамдесетих година.⁹⁶²

Објављивање чланка *A Note on Bernd and Hilla Becher* уметника Карла Андреа (Carl Andre) у децембарском издању часописа *Artforum* 1972. године обележило је формални улазак радова Бернда и Хиле Бехер (Bernd, Hilla Becher) у свет концептуалне уметности.⁹⁶³ Бехерови су крајем педесетих година почели да праве фотографије индустријских и других функционалних објеката, испрва у Немачкој, а затим и другде у Европи и Сједињеним Америчким Државама. Њихови радови настајали су у периоду од пет деценија готово увек под сличним условима фронталног кадрирања и осветљења који су доприносили њиховој униформности и екстремној детаљности. У њима се на различите начине може препознати утицај Евансовог наизглед неутралног приступа преузимања изгледа утилитарне,

⁹⁵⁸ Walker Evans, *American Photographs*, MoMA, New York, 2012 [1938]. Leslie Katz, *Interview with Walker Evans*, in: Vicki Goldberg (ed.), *Photography in Print*, University of New Mexico, Albuquerque, 1981, 358-369; Lesli Kac, *Razgovor sa Vokerom Evansom*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2017.

⁹⁵⁹ Katz, *Interview with Walker Evans*, 1971, in: Goldberg (ed.), *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, 358-369.

⁹⁶⁰ Peter Galassi, *Walker Evans & Company*, MoMA, New York, 2002, 10-30.

⁹⁶¹ [Walker Evans], *Author's Introductory Note* (unpublished), dated Nov. 29, 1961, for reissue of *American Photographs*, in: Jerry L. Thompson, *Walker Evans at Work*, TH, London, 1994, 151.

⁹⁶² О Евансовом раду као својеврсној претходници каснијих поп и концептуалних пракси у Сједињеним Државама видети нпр.: Gilles Mora, *Introduction*, in Gilles Mora, John T. Hill, *Walker Evans, The Hungry Eye*, TH, London, 1993, 11-13; David Company, *Walker Evans, The Magazine Work*, Steidl, Göttingen, 2014, 35; Peter Galassi, *Walker Evans & Company*, 32-37.

⁹⁶³ Carl Andre, *A Note on Bernhard and Hilla Becher*, *Artforum*, 11, December, 1972, 59-61; <https://www.artforum.com/features/a-note-on-bernhard-and-hilla-becher-209912/>, pr. 05. 2025.

индустријске фотографије.⁹⁶⁴ Бехерови су фотографисали високе пећи, рударска окна, водоторњеве, складишта гаса и друге индустријске објекте као још увек постојеће реликте индустријске прошлости према којој су имали продуктивно амбивалентан романтичарски однос, који је био својеврсна супротност прецизном фактографском елементу њихових типологија.⁹⁶⁵ Њихов рад укључивао је преузимање типолошке серијалности карактеристичне за научно истраживање у оквиру које постоји неколико варијација: сличне фотографије сличних објеката, сличне фотографије различитих објеката и различити погледи на исте објекте.⁹⁶⁶ Њихов рад, који је био у потпуности фотографски конципиран и изведен, препознат је као део значајних концептуалних уметничких пракси и данас се сматра једним од канонских дела ове врсте уметности.⁹⁶⁷

Евансова изложба из 1938. године и Андреов чланак из 1972. године о раду Бехерових могу се разумети као кључне тачке институционализације фотографије као модернистичке, односно концептуалне уметности. Слично предратном Евансовом раду, и послератни опус Бехерових је својеврсна потврда да је најкомплекснији и најплодотворнији однос фотографије и уметности оствариван у регистру разумевања друштвених употреба фотографије, односно специфичног спектра формално-садржајних решења насталог у том оквиру. Као и уметници и уметнице који су од педесетих година све чешће користили овај медиј у свом раду, Еванс и Бехерови сматрали су да потенцијали фотографије као уметности не леже у самодовољној формалистичкој естетизацији њеног изгледа, већ у концептуализацији њених историјских и савремених друштвених функција, односно у софистицираној перцепцији фотографије као специфичне друштвене праксе.⁹⁶⁸ Ова пракса номинално нема везе са уметношћу и њен изглед је производ индексичне природе фотографије и њене функције због чега су њене различите форме, често непрецизно називане *документарном фотографијом*, препознате као супротности *уметничкој фотографији* у свим популистичким разматрањима фотографије као уметности. Овако схваћена документарност резултат је истовремено директне и вишеслојне везаности фотографије за видљиву стварност чији је траг, представа, симбол али и аналогија.⁹⁶⁹ Донекле парадоксално, неуметничка индексичност фотографије остаје кључно питање односа фотографије и уметности, односно њених потенцијала као уметничког медија.

У до сада најутицајнијем издању теорије фотографије, *Светлој комори*, Ролан Барт је одредио суштински амбивалентну природу фотографије као друштвеног и репрезентацијског феномена.⁹⁷⁰ Разматрајући Бартове кључне поставке о индексичности фотографије, Жак Дерида је закључио: „То би била лепота или узвишеност фотографије, али и њен фундаментално неуметнички квалитет: одједном, предати смо искуству којим у суштини не можемо овладати, ономе које се дешава само једном. [...] Сама уметност била би условљена

⁹⁶⁴ Поред бројних референци у интервјуима Бехерових и текстовима о њиховом раду, они су педесет година после настанка познате Евансове фотографије направили директну посету његовом раду у виду фотографије гробља у граду Бетлехем у Пенсилванији. Видети: Svetlana Alpers, *Walker Evans: Starting from Scratch*, Princeton University Press, Princeton, 2020, 120.

⁹⁶⁵ Blake Stimson, *The Pivot of the World: Photography and Its Nation*, The MIT Press, Cambridge, 2006, 143.

⁹⁶⁶ Ulf Erdmann Ziegler, *The Bechers Industrial Lexicon*, Art in America, 6, June 2002, 94.

⁹⁶⁷ Suzanne Lange, *History of Style – Industrial Buildings*, *The Photographs of Bernd and Hilla Becher*, in: Bernd & Hilla Becher, *Basic Forms of Industrial Buildings*, Hasselblad Center, Göteborg, Schirmer/Mosel, Munich, 2004, 9.

⁹⁶⁸ У том смислу специфични изглед њихових фотографија био је функционални резултат њиховог уметничког приступа. Leslie Katz, *Interview with Walker Evans*, in: Goldberg (ed.), *Photography in Print*, 364; Bernd and Hilla Becher, *Conversation with Jean-Francois Chervier, James Lingwood and Thomas Struth, 21 January 1989*, in: Company (ed.), *Art and Photography*, 231.

⁹⁶⁹ У вези са индексичношћу фотографије видети нпр.: Elkins (ed.), *Photography Theory*, 129-400. У вези са фотографијом као аналогијом видети: Kaja Silverman, *The Miracle of Analogy: The History of Photography, Part 1*.

⁹⁷⁰ Barthes, *Camera Lucida, Reflections on Photography*.

неуметношћу, другим речима, хиперестетиком, перцепцијом која је истовремено непосредна и природна: истог тренутка репродукована, истог тренутка архивирана.⁹⁷¹ У вези са Бартовим разматрањем фотографије слично закључује и историчар фотографије Дејвид Кампани: „[Према Барту] снага фотографије била је њен анонимни, механички квалитет који је постојећи свет претварао у сопствени знак, а не у знак ега или креације. У овом смислу, њена моћ почива управо у оним особинама због којих је независна од уметности, независна од ауторства.”⁹⁷² Пола века раније, Вокер Еванс дошао је до сличног, иако недовољно речитог, закључка: „Фотографија [...] нема никакве везе са *Уметношћу*. Али, [...] она је уметност због свега тога”.⁹⁷³ Ово полазиште је у директној вези са концепцијским, критичким и стилским одредницама захваљујући којима фундаментално фотографски радови Еванса и Бехерових функционишу као уметност. Њихове уметничке праксе, у оквиру којих је фотографија коришћена као диференцирана и специфична репрезентација друштвених процеса чија веза са уметношћу није очигледна, могу се разумети као категоричке супротности ограничења поједностављено естетизоване *уметничке фотографије*.

Због различитих културно-политичких околности рецепција фотографије као артефакта културе у Србији у великој мери је нормативно и вредносно ограничена. Својства фотографије као уметничке дисциплине у великој мери препозната су у вези са ограничењима система вредности организованог фото-аматеризма, а његов утицај на различите начине и даље је видљив у бројним, више или мање очигледним, савременим емулацијама и дериватима *уметничке фотографије*, односно у начелном, иако не потпуном, игнорисању фотографије у смислу посебног предмета истраживања на највишем институционалном нивоу. С друге стране, у широком опсегу научних разматрања углавном су занемарене карактеристике фотографије као специфичног историјског извора чија материјалност, ауторство и контекст настанка, поред изгледа представљеног мотива, остају саставни и незаобилазни део њеног културног терета. У оквиру процеса институционализације фотографије у Србији она је најчешће и даље схваћена као „транспарентни медиј очишћен од трагова своје производње, јединствени језик чија правила важе за све фотографије које су направљене”.⁹⁷⁴ У том смислу, остваривање критичког дискурса у оквиру кога постоји одговарајућа рецепција фотографије зависи од усвајања и примене оних кредибилних премиса историографије и теорије фотографије, односно оних примера релевантних уметничких опуса, у којима је фотографија критички перципирана као поливалентни друштвени и културни феномен.

⁹⁷¹ "This would be the beauty or the sublimity of photography but also its fundamentally nonartistic quality: suddenly, one would be given over to experience that fundamentally cannot be mastered, to what has taken place only once. [...] Art would itself be conditioned by nonart, or what amounts to the same, by a hyperaesthetics, by perception that is somehow immediate and natural: immediately reproduced, immediately archived." Jacques Derrida, Gerhard Richter (eds.), *Copy, Archive, Signature, A Conversation on Photography*, (trans. J. Fort), Stanford University Press, Stanford, 2010, 10.

⁹⁷² "The photograph's forte was its authorless, mechanical quality that turns the existing world into a sign of itself, not a sign of ego or creation. In this sense, its power resides in the very traits that make it independent of art, independent of authorship". David Company, Survey, in: Company (ed.), *Art and Photography*, 23.

⁹⁷³ "Photography," says Evans, "has nothing whatsoever to do with *Art*. But," he adds quietly, "it's an art for all that." Цитирано у: Alpers, *Walker Evans: Starting from Scratch*, 211; Anonymous, *Art: Puritan Explorer*, Time, december 15, 1947, <https://time.com/archive/6867342/art-puritan-explorer/>, 05. 2025.

⁹⁷⁴ Victor Burgin, *Looking at Photographs*, in Burgin (ed.), *Thinking Photography*, 143, 153.

4.3.2. Модел историзовања продукције организованог фото-аматеризма

У оквиру разматрања различитих манифестација институционализације организованог фото-аматеризма, једно од конкретних питања везано је и за одређивање релативног значаја самих фотографија насталих у оквиру југословенског Савеза у Србији. Као могуће смернице за процесе историзовања ових фотографија могу да послуже два скорашња примера институционализације организованог фото-аматеризма у Бразилу, односно у Сједињеним Америчким Државама. Изложба *Foto Cine Clube Bandeirante: Do Arquivo à Rede* отворена је 2015. године у Музеју уметности Сао Паола у оквиру ње је представљен рад овог фото-кино клуба у раздобљу од 1939. године до осамдесетих година. Како је истакла кустоскиња Розангле Рено (Rosângela Rennó), два главна концепта изложбе, који су истакнути и у њеном поднаслову, су појмови *архива* и *мрежа*. У оквиру поставке представљен је избор артефаката из архиве овог клуба, али без очекиваног инсистирања на посебном значају самих фотографија. „Свака фотографија [...] садржи, на позадини, историју својих путовања кроз налепнице, натписе и печате. Ова позадина значајна је подједнако колико и сама фотографија, јер бележи њено учешће у великој, богатој и дуготрајној мрежи размене фотографија и информација. Из овог разлога, изложба је постављена на такав начин да и предње и задње стране фотографија буду видљиве.”⁹⁷⁵ Иако се ради о кораку институционалног прихватања овог материјала у савременом репрезентативном контексту уметничког музеја, ови фото-аматерски радови нису валоризовани као посебна уметничка достигнућа, већ, пре свега, као својеврсни артефакти друштвене кохезије и комуникације.⁹⁷⁶ Слично овоме и историчарка фотографије Алис Тифентал у свом пионирском истраживању делатности Међународне федерације фотографске уметности (FIAP), чији је један од првих чланова био и Савез фото и кино-аматера Југославије – не сматра естетску иновацију кључном особином фото-клубске културе која је промовисана у оквиру Федерације, већ чињеницу да је захваљујући њеном деловању створена транснационална и глобална мрежа која је била алтернатива доминантном систему производње фотографија и њихове циркулације у оквиру комерцијалне издавачке индустрије.⁹⁷⁷

Други скорашњи пример институционализације фото-аматерских фотографија била је изложба *Fotocubismo: Brazilian Modernist Photography 1946-1964*, отворена 2021. године у Музеју модерне уметности у Њујорку, чија кустоскиња је била Сара Хермансон Мајстер (Sarah Hermanson Meister).⁹⁷⁸ Овом приликом приказане су фотографије чланова и чланица истог

⁹⁷⁵ "Each photograph is more than an image, as it contains, on its back, the history of its journey through stamps, notes and seals. This back is as important as the image, as it records its participation in a vast, prolific and long-lasting network of exchange of photographs and information. For this reason, the exhibition displays the front and back of the photographs." Rosângela Rennó, *Photo Cine Clube Banderiente: From the Archive to the Network*, Museum of Art Sao Paulo, <https://masp.org.br/busca?search=Foto+Cine+Clube+Bandeirante%3A+Do+Arquivo+%C3%A0+Rede>, pr. 05. 2025.

⁹⁷⁶ Paula V. Kupfer, *The Foto Cine Clube Review*, Aperture, March 28, 2016, <https://aperture.org/editorial/foto-cine-clube/>, pr. 05. 2025.

⁹⁷⁷ Alise Tifentale, "The Olympiad of Photography": *FIAP and the Global Photo-club Culture, 1950-1965*, unpublished PhD dissertation, CUNY Graduate Center, City University of New York, 2020, 4, https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3537/, pristupljeno 05. 2025. Иако је делатност Међународне федерације фотографске уметности пропагирана као непрофитна, остаје незанемарљиво начелно питање свеукупне профитабилности и лукративности организованог фото-аматеризма.

⁹⁷⁸ Sara Hermanson Meister (ed.), *Fotoclubismo: Brazilian Modernist Photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante 1946-1964*, MoMA, New York, 2021.

бразилског Фото-кино клуба *Bandeirante* које су настале у периоду од 1946. до 1964. године.⁹⁷⁹ Изложба је организована у контексту актуелног „демонтирања модернистичког наратива” установљеног, поред осталог, управо утицајним деловањем Музеја модерне уметности, односно двоструког политичкикоректног отварања вероватно најутицајније институције западне уметности за аматерску продукцију насталу далеко од центара моћи.⁹⁸⁰ Међутим, без обзира на мноштво репродукција, дугачак студијски текст и богато опремљену пратећу књигу, на овој изложби представљен је само мали сегмент продукције овог фото-кино клуба из релативно кратког периода његовог деловања.⁹⁸¹ Иако је Хермансон Мајстер покушала да релативизује значај установљених позиција западног света уметности и иако је њен текст аутокритички интониран у смислу погледа центра ка периферији, она ипак закључује како је изложба фокусирана искључиво на онај део продукције овог фото-клуба који се „овој кустоскињи из Њујорка 2020. године” чини најинтересантнијим.⁹⁸² Ово подразумева ригорозан избор и искључивање свих фотографија које изгледају „имитативно и клишеизирано”.⁹⁸³ Питање временских и географских одредница остаје кључно, јер без обзира на сав труд Хермансон Мајстер да фото-клубске активности разуме у смислу јединствених достигнућа и карактеристика, многе од њих, укључујући и највећи део изабраних фотографија, блиске су општим местима глобалног организованог фото-аматеризма.⁹⁸⁴ Без обзира на елитни институционални третман и посвећеност кустоскиње, у овом пројекту тенденциозно је избегнута контекстуализација суштинских ограничења глобалног организованог фото-аматеризма. Супротно закључцима Хермансон Мајстер, рецепција ових ограничења не подразумева елитизам, већ критичко препознавање универзализма бесконачног понављања глобално истих конвенција *уметничке фотографије*. Иако неколико десетина од укупно 136 пажљиво изабраних фотографија чланова и чланица бразилског фото-клуба превазилази околности настанка, остале међусобно сличне фотографије изгледају као мање успешне варијанте других, раније или истовремено направљених примера. Ипак, без обзира на донекле неоправдану инклузивност, овај модел историзације чини се прогресивним у односу на досадашње историографске подухвате у оквиру којих је, најчешће сасвим некритички, разматран рад чланова и чланица Савеза у Србији.⁹⁸⁵

Доминација организованог фото-аматеризма у периоду од четрдесетих година у Србији била је директна последица комбинације друштвено-политичких околности и пратећег непостојања других институција, програма или дугорочних алтернативних иницијатива посвећених проучавању и промовисању фотографије као културне и уметничке дисциплине.⁹⁸⁶

⁹⁷⁹ Наслов изложбе се разликује од наслова пратеће књиге утолико што је на изложби изостављен део који сугерише да се ради о фото-аматерској продукцији. Hermanson Meister (ed.), *Fotoclubismo*, 183.

⁹⁸⁰ Sara Hermanson Meister, *Excelente, Bom, Sofrival, Pobre: Judging Postwar Photography in Brazil*, in: Meister (ed.), *Fotoclubismo: Brazilian Modernist Photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante 1946-1964*, 32. Хермансон Мајстер је у обимном студијском тексту повезала делатност једног од најактивнијих јужноамеричких фото-клубова са историјским дешавањима у Сједињеним Државама и Западној Европи, али и контекстуализовала фотографска дешавања у оквиру послератног модернизма у Бразилу. Она цитира утицајни текст Линде Ноклин (Linda Nochlin), али и бразилску кустоскињу Хелуиз Косту (Helouise Costa) у вези са ризиком од погрешних интерпретација које занемарују инхерентну другост бразилске фото-аматерске продукције. Исто, 12, 13.

⁹⁸¹ Фото-кино клуб *Bandeirante* основан је 1939. године и његови чланови и чланице били су активни у континуитету до данас.

⁹⁸² Sara Hermanson Meister, *Excelente, Bom, Sofrival, Pobre: Judging Postwar Photography in Brazil*, in: Meister (ed.), *Fotoclubismo: Brazilian Modernist Photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante 1946-1964*, 13.

⁹⁸³ Исто, 13, 36.

⁹⁸⁴ Исто, 30.

⁹⁸⁵ Видети поглавље 1.2. Досадашња истраживања

⁹⁸⁶ Видети поглавље 3.2.1.

Југословенско поље фото-аматеризма било је искоришћено за артикулацију идеолошке пропаганде, испрва кроз покушај формулисања фото-аматерског социјалистичког реализма, односно кроз прокламацију номинално политички неутралне и формалистички усмерене *југословенске уметничке фотографије* и, током каснијег времена, кроз шири спектар различитих утицаја из света уметности и медија. Хиљаде фотографија које су излагане и објављене у контексту организованог фото-аматеризма у Србији, односно СФР Југославији, биле су резултат врло специфичних друштвено-политичких, односно културних околности. У радикалној критичкој контекстуализацији овај материјал може да буде априори одређен као само донекле важно културно наслеђе, односно као резултат приватних напора који су у великој мери били ограничени могућностима. Ова хипотеза налази својеврсну таутолошку потврду у околностима у оквиру којих – услед непостојања научног или институционалног оквира за проучавање фотографија који је једна од последица доминације организованог фото-аматеризма – велики број свих историјских фотографија у Србији, укључујући и оне настале у пољу фото-аматеризма, завршава као отпад без обзира на свој евентуални значај.⁹⁸⁷ Међутим, из истих разлога који стоје иза некритичког и недиференцираног прихватања организованог фото-аматеризма као релевантног вредносног оквира, искључиво полазиште не може да буде одговарајући историографски и аксиолошки оквир научног истраживања. У том смислу идеални процес историзовања ових артефаката организованог фото-аматеризма, као и сваког другог историјског фотографског материјала, треба да буде усмерен на прецизно критичко сагледавање, контекстуализацију и препознавање релативних вредности и карактеристика свих конкретних случајева.

Док је деловање југословенског Савеза, као масовне организације, могуће историзовати у смислу друштвеног и, у ширем смислу, културног феномена посредством сачуване архиве и многобројних објављених писаних докумената и текстова, остаје специфично питање разматрања подједнако многобројних фотографија које су објављене у његовом оквиру. Ако се контекстуализују као искључиви производ друштвене делатности Савеза, оне остају, више или мање, илустративна грађа која може да помогне приликом истраживања из општих позиција историје и социологије, односно конкретних разматрања југословенских друштвених односа, културне политике, аматеризма, економске историје, међународне културне сарадње, визуелне културе итд. За разлику од до сада реализованих историографских подухвата, ово подразумева разматрање фотографија насталих у оквиру Савеза као појаве која нема везе са уметношћу, као и систематско проучавање оних типичних, у оквиру Савеза најуспешнијих, фотографија које су, током различитих периода, биле најнаграђиваније, најизлаганије и најобјављиваније.⁹⁸⁸ Иако су ови валоризовани примери чинили мали део свеукупне фотографске продукције чланова и чланица Савеза која је највећим делом остала јавно невидљива, они су најречитији показатељи и симболи друштвеног утицаја и успеха организованог фото-аматеризма.

Номинални значај фотографија насталих у оквиру уметничког аматеризма остаје априори релативан у односу на локални и глобални свет визуелне уметности који више не

⁹⁸⁷ Иако је условљена општим недовољно диференцираним односом према културној и уметничкој баштини, чињеница да се фотографије најчешће сматрају најмање важним наслеђем визуелне културе у Србији директно је везана за институционализацију фото-аматеризма у пољу фотографије као уметности у оквиру које најмногобројније тзв. *документарно-регистрационе* фотографије нису препознате као значајан део историје фотографије у Србији. Видети поглавље *Домети и последице аматерске историографије* овог текста.

⁹⁸⁸ Организовани фото-аматеризам у Србији је некритички историзован у смислу фотографије као уметничке дисциплине. Видети поглавље 4.1.

подразумева, али најчешће укључује систематско уметничко образовање, односно континуирано искуство, истраживање и рад. Иако постоје узгредне сличности, динамика достигнућа аматерске уметности начелно се одвија паралелно са радом уметница и уметника, а малобројне и повремене потенцијалне тачке додира ова два света најчешће су резултат индивидуалне амбиције и способности, као у случају многобројних иницијатива најамбициознијих чланова Савеза. Рецепција естетизованих *уметничких фотографија* као резултата уметничке праксе није одржива због више разлога, али пре свега због категоричког ограничења које укључује примењивање упрошћено формалистичких решења естетизације у оквиру недовољно диференцираног и некритичког аматерског дискурса коришћења фотографије. Елементи визуелног кича у оквиру овог материјала присутни су подједнако често као и покушаји имплементације амбициозних решења која су резултат неуспешног опонашања.

Међутим, као и у свакој великој фотографској архиви, један број артефаката из различитих разлога не уклапа се у нормативе контекста у оквиру кога се појављују.⁹⁸⁹ Неке од фотографија насталих у овом пољу стицајем различитих околности, превазилазе ограничења и нису изведене као мање успешне варијанте других историјских или савремених примера. Карактеристике ових примера најчешће могу да се лоцирају на страни супротној од конвенционалних вредности прокламованих у многобројним текстовима објављеним у часописима Савеза и, без обзира на то што су такође излагане и награђиване у његовом оквиру, оне никада нису препознате као другачија и посебно значајна достигнућа категорички различита од осталих делова опуса њихових аутора, односно радова других чланова и чланица југословенског Савеза у Србији. Ова врста диференцијације није била могућа унутар поља организованог фото-аматеризма због непостојања адекватног методолошког апарата захваљујући коме би фотографије биле систематично критички разматране у односу на локалне и глобалне околности, а не у односу на идеалитет прокламованих конвенционалних решења.

Ове, условно, изузетне фотографије могу да се поделе у две групе од којих је прва одређена усвајањем прогресивнијег полазишта, које укључује одустајање од потраге за појединачном естетизованом *уметничком фотографијом* и прихватање серијалности као кључног елемента осмишљавања фотографског рада током дужег временског периода. Овакав приступ, у оквиру кога је посредством међусобних веза између фотографија постигнут виши ниво истраживања, био је резултат различите врсте задатака и изазова, као у случају књига *Рат и позорница* Жоржа Скригина и *Њихови дани* Иве Етеровића, фото-репортерских серија Томислава Петернека и рада *Сећање на Флориду* Предрага Михајловића. Овај приступ примењиван је и у оквиру серија фотографија *Предел острва Пага* и *Београд кроз његове излоге* Бранибора Дебељковића, *Изградња* Милоша Павловића, *Луминокинети* Миодрага Ђорђевића, *Фотографи* Зорана Станковића, *Леђа* Петра Оторанова, *Вечни збор* Ђорђа Букилице и *Побуна природе* Ладислава Петреша.⁹⁹⁰ Иако и овде постоје варијације у

⁹⁸⁹ Видети поглавље 3.3.

⁹⁹⁰ Skrigin, *Rat i pozornica*, Сл. XIX-XXI; Eterović, *Njihovi dani*, Сл. XXXVII; Peternek, Тимотијевић (т), *Peternek: Fotografije*, Сл. XXXVIII; Предраг Михајловић Циле, С. Лазаревић (т), *Сећање на Флориду*, *Epistulae ex camera obscura*, Кораци, Крагујевац, 2007, Сл. XLVII; Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива 1936-2001*, 60-63, 130; Дебељковић, Милорадовић (т), *Београд – Фотозаписи једног доба*, 24-25, Сл. XXV-XXVII и XXVIII-XXIX. Ђорђевић, Subotić (т), *Luminokineti*, Сл. XXXIV-XXXVI; Ladislav Petreš, *Pobuna prirode* [к], Likovna galerija Doma JNA, Sombor, 1984, Сл. XLII; Оторанов, Глушчевић, (т), *Леђа, мотиви из Сурогојна*, Сл. XLIII; Stanković, Denegri (т) i dr., *Fotografi, beogradske fotografske zanatske radnje*, Сл. XLIV; Ђорђе Букилица, Милоје Николић (т), *Вечни збор* [к], МПУ, Београд, 1989, Сл. XLV.

доследности и иако им често недостаје финална концепцијска артикулација, све ове групе фотографија остају најинтригантнији и навиталнији део продукције која је настала у оквиру или под утицајем делатности организованог фото-аматеризма у Србији. Захваљујући различитим решењима и одлукама у смислу односа идејних, мотивско-тематских, формалних и значењских аспеката, ови радови превазилазе ограничења аматерске уметности и могу се, условно, разумети као својеврсна уметничка истраживања која, у већој или мањој мери, припадају пољу фотографије као уметничке дисциплине.

Друга група радова укључује изразито мали број појединачних фотографија које су настале уобичајеним фото-аматерским поступком, али се због специфичног односа формалних решења и значењских капацитета могу тумачити као значајна достигнућа. Иако су ових неколико десетина фотографија изванредни примери фото-аматерске праксе, оне су, истовремено показатељи начелних и конкретних ограничења знатно већег броја других, међусобно сличних, фотографија истих и осталих чланова Савеза. Међу њима су фотографије *Раднички савет* Јосипа Боснара, *Лош дан* Бранибора Дебељковића, *Гранит* и *Усхићење* Милоша Павловића, *Трафалгар сквер* и *Лапавица* Војислава Маринковића, *Рељић* и *Опус 126* Миодрага Ђорђевића, *Пензионери у ресторану хотела Москва* Стевана Ристића, *На Тргу* Бранка Турина и *Сеоски збор* Станоја Бојовића.⁹⁹¹ Било да се ради о имплицитном потенцијалу политичке поруке као у случају Дебељковићеве, Ристићеве и Ђорђевићевих фотографија, о фотографској вештини као код Боснара и Павловића, формалистичкој динамици фотографија Бојовића и Турина или о изазовној комбинацији намере и случаја као код Маринковића – ове фотографије остају позитивни примери, изванредни резултати индивидуалних напора амбициозних уметника аматера – малобројни, али јединствени и прогресивни изузеци у конзервативном и конвенционалном контексту организованог фото-аматеризма.

Методолошки артикулисана историзација ових фотографија подразумева диференцирање њихових специфичних квалитета унутар глобалне и југословенске историје фотографије, као и неопходну контекстуализацију њиховог места у оквиру организованог фото-аматеризма у Србији, односно њихово критичко разматрање у односу на остале, много веће, делове ауторских опуса. Категоричко одређење контекста у коме су настале неопходно је како би се на недвосмислен начин нагласило да су евентуални квалитети ових фотографија изванредни пре свега у односу на квантитативно неупоредиво доминантнији остатак фото-аматерске продукције ових и других чланова Савеза. Дакле, иако се ради о највишим донетима историје организованог фото-аматеризма, они су најпре препознатљиви у односу на оно шта превазилазе.⁹⁹² Премда нису резултат уметничког образовања и искуства, континуиране посвећености и критичког и аутокритичког мишљења, ове фотографије су значајни изузеци који потврђују правило да су принципи настанка продукције организованог фото-аматеризма

⁹⁹¹ Josip Bosnar, *Radnički savet* [f], FG, VII, 3-4, 1954, 10, Сл. XVII; B. Debeljković, *Poslednja, 1950* [f], u: Debeljković, Markuš, *Branibor Debeljković*, [16], Сл. XXIV; Miloš Pavlović, *Granit*, 1936 [f], u: Pavlović, Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović*, [25]; Miloš Pavlović, *Ushićenje, 1956* [f], u: Isto, [63], Војислав Маринковић, *Трафалгар сквер, Лондон, 1955* [ф], у: Малић, *О мотиву и светлости: Разговори са Војиславом Маринковићем*, [160], Сл. XXXII; Vojislav Marinković, *Jugo [Lapavica]* [f], FR, VIII, 1-2, 1955, K1, Сл. XXXI; Miodrag Đorđević, *Opus 126* [f], BO, II, 12, 1958, 14, Сл. XXXIII; Miodrag Đorđević, *Reljić, 1970* [f], u: Đorđević, Trifunović (t), *Portreti beogradskih umetnika*, [13]; Сл. XXXIV. Ristić S., *Penzioneri [у ресторану Хотела Москва]* [f], BO, 7, 1957, [5], Сл. XLVIII; Stanoje Bojović, *Seoski zbor [Boljanjić]* [f], u: Bojović, Stanić (t), *Stanoje Bojović*, 55; Stanoje Bojović, *Sabor u planini, Krivi Do kod Andrijevice* [f], u: Isto, 65; Branko Turin, *Na Trgu* [f], FKR, XV, 11, 1962, 11, Сл. XV.

⁹⁹² За избор достигнућа организованог фото-аматеризма у Србији према вредносном систему актуелном у оквиру југословенског и српског Фото-савеза видети нпр.: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, 331-365; Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 63-174; и посебно: Предојевић (ур.), *Бисери српске фотографије*, 2010; Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 2015.

изнад свега подразумевали системско упросечавање и свођење највећег дела продукције чланова и чланица Савеза на међусобно сличне *уметничке фотографије* реализоване у домену ограниченог формализма.

5. Закључна разматрања

Савез фото и кино-аматера Југославије настао је као један од многих државних пројеката новог друштвеног уређења у периоду непосредно после Другог светског рата. Иако је номинално установљен у оквиру масовне организације *Народна техника* као удружење за техничко обучавање, Савез је у периоду од 1946. до 1991. године био најутицајнија институција посвећена стварању и промовисању фотографије као уметничке дисциплине у Србији. Деловање Савеза, које се скоро у потпуности поклапа са трајањем ФНР/СФРЈ Југославије, може се поделити на три периода који су одређени преломним друштвено-политичким догађајима – оснивањем ФНР Југославије 1945. године, резолуцијама Информбироа 1948. и 1949. године, низом криза које су резултирале новим југословенским Уставом 1974. године и почетком распада СФР Југославије 1991. године. Током првог периода, Савез је био углавном делотворан полигон за техничко образовање и идеолошко васпитање, односно имплементацију фото-аматеризма као масовне и друштвено корисне праксе. Поред практичног установљавања организационог и програмског оквира, овај период био је обележен примењивањем тоталитарног модела социјалистичког реализма. Специфично адаптирање овог стила, који је већ био присутан у књижевности и сликарству послератне Југославије, подразумевало је, углавном неуспешно, примењивање тематских и формалних рецепата у циљу репрезентативног приказивања социјалистичке изградње и развоја. Највећи број снимака направљених у складу са овим упутствима подсећао је на неубедљиве аполегетске фото-репортаже или на идиличне предратне аматерске уметничке фотографије, и у раду фото-аматера у Србији углавном није дошло до прижељкиване формулације нове фотографске варијанте овог стила.

Почетком педесетих година, са променом државне политике и напуштањем совјетског културног модела, у оквиру Савеза дошло је до формулације новог идеолошког обрасца. Деловање организације током овог периода, који је, условно, трајао до средине седамдесетих година, било је пре свега усмерено на унапређивање и ширење организационе и радне структуре Савеза. Ово је било раздобље највећег колективног успеха током кога су основани многи нови фото-клубови, проширено је деловање постојећих, интензивирајући рад на приређивању великог броја изложби, покренут такмичарски *Куп југословенске фотографије*, значајно је повећана издавачка делатност, осавремењен часопис *Фото-кино ревија*, покренути су часописи *Београдски објектив* и *Око*, отворена је галерија Салон фотографије у Београду, установљена додела почасних звања и годишњих награда итд. Док је нагласак раније био на централизованом планирању и контроли, током другог периода фото-клубови су постали главни носиоци активности, а посебно утицајан био је највећи фото-клуб у Југославији, Фото-клуб *Београд*. И други клубови из Београда, Новог Сада, Сомбора, Ниша, Ваљева, Крагујевца, Панчева, Сенте, Вршца, Смедерева, Пожаревца, Лесковца и осталих градова у Србији били су активни, током овог и каснијег периода, на различите начине. Идеолошки програм Савеза током раних педесетих година дефинисан је на готово неприметан начин: пропагирањем номинално аполитичне фото-аматерске праксе кроз све развијенији такмичарски изложбени систем. Слично као и друге манифестације културног аматеризма, изложбе Савеза нудиле су визуелни садржај који је био разумљивији од друштвено и класно кодираних уметничких изложби, док је истовремено било довољно различито од масовне популарне културе. Уместо инсистирања на отворено конципираном идеолошком обрасцу, нови естетски норматив био је везан за усавршавање тзв. југословенске уметничке фотографије која се углавном сводила на

подражавање естетизованих модела интернационалног организованог фото-аматеризма, фото-репортаже промовисане у часопису *Life*, хуманизма изложбе *Породица човека*, сентименталног и поетски интонираног рада француске *Групе XV*, формализованих надреалистичких експеримената *субјективне фотографије*, као и комерцијалних пракси рекламне, туристичко-пропагандне, портретне и акт фотографија. Са престанком инсистирања на подобним мотивима, чланови и чланице Савеза могли су релативно слободно да се посвете прављењу појединачних *уметничких фотографија* у складу са правилима композиције у ограниченом тематском и жанровском оквиру популистички схваћених уметничких квалитета чија решења су углавном пратила важеће конвенције и нормативе. Мањи део фотографске продукције настале у оквиру Савеза садржао је елементе визуелног кича, док је њен још мањи део садржао прогресивна решења која се могу разумети у смислу померања или превазилажења ограничења организованог фото-аматеризма.

Учлањивање Савеза у западноевропску Међународну федерацију фотографске уметности 1950. године означио је почетак интензивне сарадње са сличним фото-аматерским организацијама из других земаља. Кроз формирање и проширивање Фотографске секције Удружења ликовних уметника примењених уметности (УЛУПУС) најистакнутији чланови Савеза, који су се често бавили и занатско-професионалном фотографијом, добили су могућност да озваниче свој постојећи стручни статус. Са променом назива 1958. године у Фото-кино савез, ова организација ни формално више није окупљала само фото-аматере, већ и релативно малобројне фотографе-занатлије. Међутим, иако су многи истакнути чланови постали професионални фотографи у смислу комерцијалне активности фото-репортаже, медицинске, рекламне, туристичко-пропагандне и репродукционе фотографије, они су све време били уметници-аматери. У том смислу, Савез је пре свега остао институција уметничког аматеризма чији се систем вредности сводио на потрагу за мајсторски направљеном естетизованом *уметничком фотографијом*.

Током последњег периода чији почетак може да се веже за средину седамдесетих година делатност Савеза била је оптерећена финансијским проблемима, али активности су одржаване мање-више у континуитету до почетка распада Југославије 1991. године. После скоро четири деценије, последњи број часописа *Фото-кино ревија* објављен је у децембру 1985. године, а галерија Салон фотографије затворена је 1991. године након готово три деценије. Ипак, и током последњег раздобља одржавани су курсеви, постојала је велика изложбена активност, оснивани су нови фото-клубови, покретане нове међународне и међуклупске изложбе, успешно је остваривана међународна и локална сарадња, додељена су бројна звања и настављена је издавачка активност. Поред удружења која су се истицала и током претходног времена у овом периоду посебно су били активни београдски фото-клубови *Електромашинац*, *ПМФ*, *Нови Београд* и *Шумице*, али и удружења из Чачка, Омољице, Зрењанина, Параћина, Неготина, Кикинде, Пирота, Алексинца, Зајечара и других градова. У складу са новим уставним поретком основан је посебан покрајински Фото-савез Косова, док је делатност Фото-кино савеза Војводине интензивирана. У оквиру Фото-кино клуба *Бранко Бајић* у Новом Саду, чија активност је била посебно интензивна у овом раздобљу, отворен је други наменски излагачки простор под називом Фото-галерија 1978. године. У београдском Салону фотографије, поред многобројних домаћих и иностраних изложби, у периоду од 1975. до 1985. године редовно је одржавана групна изложба *Жене снимају*, која је уз долазак историчарке уметности Миланке Шапоње 1976. године на место уреднице часописа *Фото-кино ревија* била показатељ нешто веће видљивости и активности жена, чији рад је у претходним периодима био готово не приметан у оквиру Савеза. Међутим,

најпрепознатљивија карактеристика овог периода биле су бројне и различите иницијативе и пројекти најамбициознијих чланова који су реализовани углавном изван оквира Савеза и уз сарадњу бројних стручњака из поља културе. Иако је током последњег периода фото-аматерска продукција начелно постала разнороднија, она је и даље била суштински везана за опонашање модела из претходног периода, уз нове варијанте *уметничких фотографија* инспирисаних опонашањем примера из визуелне уметности, медија и популарне културе.

Југословенски културно-политички контекст, унутар кога је фотографија у Србији током првих послератних година одређена као аматерска уметничка делатност, у највећој мери одредио је каснију рецепцију њеног културног значаја. Поред утицајног деловања Савеза, институционализација вредности организованог фото-аматеризма била је истовремено и последица и разлог непостојања другог институционалног или ванинституционалног дискурса у оквиру кога би фотографија била разматрана или пропагирана као уметничка дисциплина. Доминантан положај Савеза као државно установљене и подржане организације подразумевао је разгранату мрежу удружења, хиљаде одржаних групних и самосталних изложби, развијену издавачку делатност и сарадњу са другим друштвеним и културним организацијама у земљи и иностранству. Међутим, иако су структура и позиција Савеза биле утицајне, највећи допринос у преношењу његових вредности у оквир институција имали су, почев од шездесетих година, бројни најуспешнији чланови, међу којима Бранибор Дебељковић, Миодраг Ђорђевић, Томислав Петернек, Иво Етеровић и Горан Малић заузимају посебно истакнуто место. Процес институционализације био је вишеслојан и, поред осталог, обухватао је многе појединачне активности чланова Савеза, односно њихове бројне самосталне и групне изложбе одржане у реномираним галеријама и музејима, занатско-професионалну делатност у оквиру новинских, издавачких и привредних предузећа и установа културе, објављене књиге и каталоге, истакнуте позиције професора и наставника у школама и факултетима, подухвате историзације фотографије и сарадњу са утицајним стручњацима из културе. Кроз ова и друга ангажовања, најамбициознији чланови Савеза знатно су проширили његов утицај и посредно и непосредно пренели систем вредности организованог фото-аматеризма у домен званичне културе у Србији.

Уместо коришћења фотографије као алата за истраживање личне или друштвене реалности, фото-аматери у Србији задовољавали су своје уметничке аспирације прављењем појединачних, међусобно сличних, естетизованих *уметничких фотографија*. Подобна, некритичка, аисторијска и масовно прихватљива – аматерска уметничка фотографија била је самодовољна пракса која је настајала у оквиру, више или мање, конвенционалних пропозиција и правила, без директне везе са друштвеном реалношћу. Ова деполитизована фотографска пракса углавном се сводила на доследно понављање релативно малог броја мотивских, тематских и формалних решења уз традиционална жанровска одређења у складу са популистички схваћеним категоријама уметности и естетског укуса. Да је потрага за улепшаним и атмосферичним аматерским уметничким фотографијама била идеална аутоцензорска методологија, говори и чињеница да фото-аматеризам, за разлику од праксе кино-аматеризма у Србији, није био оптерећен државном цензуром. Уместо тога, изрази коришћени у оквиру Савеза – *уметничка фотографија*, *излагачка фотографија*, *креативна фотографија*, *ликовна фотографија*, *мајстор уметничке фотографије* и *ликовни уметник фотографије* – постали су симболи статусног померања, односно трансгресије фото-аматеризма као делатности која је превазишла почетни оквир техничког аматеризма и постала део елитне културе, односно света уметности у Србији.

Важан део процеса институционализације фотографије био је везан за подухвате историзације фотографије који су реализовани или иницирани од стране чланова Савеза који су били историчари аматери. Иако ова истраживања данас чине основу проучавања историје фотографије у Србији она су одређена системом вредности организованог фото-аматеризма, као и категоричком неодређеношћу фотографије као естетског предмета и вишезначног артефакта културе. Категоричка и методолошка неодређеност историзације фотографије као естетског предмета, односно као артефакта културе, која је први пут установљена у оквиру пионирске студије *Стара српска фотографија* постала је својеврсно опште место историографије фотографије у Србији. Као ни Дебељковић, ни други историчари и историчарке фотографије у Србији нису у довољној мери дефинисали дискурсе својих историографских подухвата и настављена је методолошка и вредносна конфузија у оквиру које је значај историјских фотографија разматран у смислу недефинисане уметничке дисциплине, али и у смислу артефакта и илустрације културе у Србији. Основна вредност организованог фото-аматеризма, технички вешто направљена појединачна *уметничка фотографија* била је имплицитно доминантна аксиолошка категорија и каснијих, научно дефинисанијих, истраживања историје фотографије у Србији, док је значај тзв. документарно-регистрационе фотографије најчешће био препознат само у смислу репрезентацијске функције.

Слично овоме, у досадашњим стручним и академским разматрањима пракса истакнутих чланова Савеза проблематично је историзована у смислу фотографије као уметничке дисциплине. Опуси и фотографије који су настали у оквиру организованог фото-аматеризма одређени су као аматерски само у односу на занатско-професионално комерцијално ангажовање, а не у односу на поље уметности. Због оваквог полазишта, до сада спроведене историзације, чији аутори и ауторке су углавном и сами били блиски пољу организованог фото-аматеризма, најчешће нису подразумевале критичко препознавање инхерентних ограничења уметничког аматеризма. С друге стране, посредством низа изложбених подухвата, чији кустоси су били Јеша Денегри, Славко Тимотијевић и Милан Алексић, са већим или мањим успехом, покушана је прогресивна и алтернативна историзација рада чланова Савеза. Уз објављивање књиге фотографија фото-репортера и мајстора фотографије Томислава Петернека, ови догађаји остају значајни примери критичкијег приступа институционализацији радова насталих у оквиру или под утицајем организованог фото-аматеризма.

У вероватно најважнијем тексту о послератној фотографији у Србији, *Оријентације, ставови, идеје 1945-1989*, Јеша Денегри је поставио кључно питање проблема њене историзације и формулисао, кроз донекле амбивалентна критичка запажања, становиште о ограниченим донетима фотографије као уметничке дисциплине у Србији. Денегри, који се као кустос изложби и аутор бројних текстова бавио радом једног броја чланова Савеза, овај текст вишезначно је закључио спознајом о фотографији као уметничком, потенцијално уметничком и масовном медију. У овом историјском прегледу фото-уметничких дешавања у Србији, објављеном 1991. године, он сматра да је најадекватније место фотографије „место једног сасвим специфичног савременог изражајног средства данас изузетно погодног да многим омогући начин визуелног саопштавања најразличитијих визуелних изјава”.⁹⁹³ Нема сумње да је овај, истовремено апологетски и критички, Денегријев став настао под директним утицајем његовог вишедеценијског увида у делатност организованог фото-аматеризма као главног

⁹⁹³ Денегри, *Оријентације, ставови, идеје 1945-1989*. у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989*, 107.

стожера фотографије као уметничке дисциплине у Србији, односно Југославији. Директна потврда овог скептичног становишта потврђена је чињеницом да ниједан рад остварен у пољу фотографије као уметничке дисциплине није укључен у Денегријев преглед историје послератне уметности.⁹⁹⁴ Слично овоме, и Лазар Трифуновић у свом студијском тексту о фотографији закључује како она не може да добије своје место у свету уметности јер „мора да има аутентичне доказе о томе да представља један стваралачки акт, и истовремено да има своје теоријско објашњење. Фотографија, на жалост, још увек нема ни своју теорију ни своју естетику.”⁹⁹⁵ С обзиром на југословенске околности у којима су формулисани, Трифуновићеви и Денегријеви јединствени закључци могу се, условно, разумети као својеврсна критика система вредности организованог фото-аматеризма. У том смислу, они представљају супротност стотинама наглашено афирмативних текстова које су други историчари и историчарке уметности, уметници, критичари, књижевници и остали стручњаци из поља културе посветили радовима чланова југословенског Савеза у Србији. Директна последица оваквог некритичког прихватања система вредности организованог фото-аматеризма јесте чињеница да фотографија као уметничка дисциплина, иако институционализована, и даље није валоризована на начин који може да се пореди са другим уметничким медијима, док рецепција комплексног односа фотографије и уметности остаје скоро догматски везана за два историјска модела: уметнички аматеризам и коришћење фотографије од стране уметница и уметника нове уметничке праксе.

Фотографије настале у оквиру или под утицајем организованог фото-аматеризма у Србији, слично највећем броју свих других дела која су резултат аматерског деловања, начелно припадају пољу културне историје. Значај Савеза фото и кино-аматера / Фото-савеза Југославије мора бити истакнут у смислу успешног масовног пројекта техничког образовања и идеолошког васпитања великог броја људи, али и организације њихових различитих активности посредством егалитарне комуникационе платформе у оквиру које су, током 45 година, углавном безинтересно, охрабривана интересовања за фотографију и преношена знања и искуства у вези са њом. С друге стране, објављене и излагане естетизоване фотографије амбициозних чланова и чланица Савеза углавном су биле резултати опонашања релативно малог броја модела и на њима друштвена реалност најчешће није представљена. Међутим, остаје питање судбине много већег броја необјављених фотографија које нису прошле аматерско-уметничке филтере мајсторских жирија и уредничких одлука и сасвим је вероватно да истраживаче овог материјала, ако је сачуван, чекају изненађења у будућности. Данас се само мали број фотографија које су објављене у часописима и каталозима Савеза чини значајним у односу на достигнућа глобалне историје фотографије. Малобројне серије фотографија и појединачне фотографије остају значајне и интригантне пре свега због карактеристика нетипичних за контекст у коме су настале. Јасно је да су ова ограничења последица њиховог настанка у релативно малој и затвореној југословенској култури у Србији. Ипак, у појединим фотографијама и серијама фотографија Жоржа Скригина, Јосипа Боснара, Бранибора Дебељковића, Војислава Маринковића, Милоша Павловића, Миодрага Ђорђевића, Томислава Петернека, Иве Етеровића и малобројних других аутора, дошло је до померања или превазилажења граница конвенција организованог фото-аматеризма у Србији. Степен изузетности ових фотографија у односу на друге радове истих и других аутора није могао да буде препознат због непостојања диференцираног критичког система вредности у оквиру

⁹⁹⁴ Denegri, *Teme srpske umetnosti 1950-2000*, '50, '60; Denegri, *Teme srpske umetnosti 1950-2000*, '70, '80, '90.

⁹⁹⁵ Trifunović, *Likovne osnove i osobenosti fotografije*, u: Trifunović, Bulatović (ur.), *Studije, ogledi, kritike*, 4, 172.

Савеза. Он није препознат ни у оквиру касније историографије спроведене у складу са нормативима организованог фото-аматеризма.

Савез фото и кино-аматера Југославије, односно Фото-савез Југославије, био је успешна масовна организација чије деловање је било вишеструко друштвено сврсисходно и делотворно. Међутим, вредносни систем који је установљен унутар ове аматерске организације у значајној мери постао је доминантни систем вредности у вези са фотографијом као уметничком дисциплином и културним артефактом у Србији. Због овог утицаја и последичног непостојања институционалног или академског критичког дискурса, у оквиру поља историје фотографије, односно фотографије као уметничке дисциплине у Србији, аматеризам се толерише као истраживачко, уметничко и кустоско полазиште. Као кључни појам и основна вредност организованог фото-аматеризма у Србији, *уметничка фотографија* у великој мери постала је универзално мерило вредности, како имплицитно, у досадашњој историографији фотографије у Србији, тако и експлицитно, кроз њену институционализацију и друштвену рецепцију у смислу уметничке појаве. Главна последица овог процеса је скоро потпуно изостајање уметничког и научног препознавања карактеристика фотографије као продуктивно неодређеног и комплексног друштвеног феномена. Остају отворена бројна проблемска питања везана за препознавање значаја историјске и савремене фотографије као незаобилазног аспекта културе у Србији. Без обзира на глобална кретања, с једне стране, и даље постоји својеврсна резерва према рецепцији фотографије у смислу естетског предмета чија вредност може да се пореди са другим уметничким медијима. С друге стране, историјске фотографије користе се као функционалне илустрације научног истраживања у оквиру којих су поједностављено перципиране као естетизовани или деконтекстуализовани репрезентацијски оквир, а не као тродимензионални предмети са специфичном историјом и друштвеним идентитетом. Евентуално подизање нивоа рецепције у вези са овим питањима у Србији подразумевало би култивисање савремене мисли о фотографији као сложенем друштвеном и културном феномену која би била прецизно контекстуално диференцирана и базирана на релевантним глобалним критичким – уметничким и научним – праксама и искуствима.

6. Анекс

6.1. Изложбе у оквиру југословенског Савеза у Србији

6.1.1. Клубске и међклубске изложбе фотографија

У Ваљевоу је 1952. године отворена прва изложба Фото-клуба *Ваљево*.⁹⁹⁶ Дванаест чланова Фото-клуба Војне академије у Београду били су организатори изложбе својих 90 фотографија 1953. године.⁹⁹⁷ Чланови Фото-клуба Ветеринарског факултета у Београду приредили су 1954. године у просторијама свог Друштвеног клуба шесту клубску изложбу на којој је било приказано 47 фотографија од 16 аутора.⁹⁹⁸ У Дому *Пане Ђукић* у Београду је 13. маја 1963. године, у част Дана безбедности, организована *Прва изложба фотографија службеника Унутрашњих послова Србије*.⁹⁹⁹ Исте године на Правном факултету у Београду отворена је *Трећа клубска изложба чланова фото-клуба овог факултета*.¹⁰⁰⁰ У оквиру београдског Фото-клуба *Железничар* приређена је *Друга изложба железничара СР Србије* која је отворена поводом Дана младости 1969. године у Железничком музеју у Београду.¹⁰⁰¹ У организацији Фото-клуба *Дома пионира* у Београду отворена је изложба у овој установи за време зимског распуста 1970. године.¹⁰⁰² У холу Медицинског факултета у Новом Саду отворена је 1973. године прва изложба фото-секције тог факултета.¹⁰⁰³ У организацији Фото-кино клуба *Хоризонт* из Темерина отворена је изложба *Мотиви из Темерина* 1975. године.¹⁰⁰⁴ Исте године у просторијама *Народне технике* у Приштини отворена је изложба Фото-клуба *Приштина* са темом *Косово*.¹⁰⁰⁵ У сарадњи са Фото-кино клубом *Ваљево* чланови фото-секције гимназије у том граду отворили су 1977. године прву изложбу фотографија ученика средњих школа из целе Југославије.¹⁰⁰⁶ Чланови Фото-кино клуба у Параћину приредили су веома посећену изложбу фотографија својих чланова крајем 1978. године.¹⁰⁰⁷ Исте године у Галерији Народне библиотеке *Вук Караџић* у Крагујевцу отворена је изложба радника фабрике *Црвена застава* који су били чланови фото-кино секције тог предузећа.¹⁰⁰⁸ Чланови Фото-клуба *Алексинац* организовали су 1979. године изложбу *Тито у југословенској фотографији* у Дому културе у том граду.¹⁰⁰⁹ У Дому младости у Зрењанину отворена је 1981. године клубска изложба Фото-кино клуба *ЦД 13* којом су чланови прославили Дан ЈНА, 40 година револуције и 10 година постојања овог клуба.¹⁰¹⁰ У Градском музеју у Кикинди приређена је 1982. године

⁹⁹⁶ Zdravko Ranković, *Valjevski fotografski letopis, 1952-2006*; <https://revija.kolubara.info/sh/155/kultura/1490/Valjevski-fotografski-letopis-1952-2006.htm>, pr. 05. 2025.

⁹⁹⁷ Anonim., *Vesti iz organizacija*, FR, VI, 2, 1953, 24.

⁹⁹⁸ Anonim., *VI izložba Foto-kluba Veterinarskog fakulteta*, FR, VIII, 1-2, 1955, 23.

⁹⁹⁹ Anonim., *Izložba fotografija službenika u P. Srbije*, FKR, XVI, 7-8, 1963, 17.

¹⁰⁰⁰ Anonim., *3. izložba studenata Pravnog fakulteta*, FKR, XVI, 3, 1963, 22.

¹⁰⁰¹ Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub *Železničar*], FKR, XXII, 6, 1969, 180.

¹⁰⁰² Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub *Doma pionira*], FKR, XXIII, 3, 1970, 84.

¹⁰⁰³ Anonim., *Kratke vesti* [Foto-sekcija *Medicinski fakultet*], FKR, XXVI, 3, 1973, 29.

¹⁰⁰⁴ Anonim., *Informacije* [Foto-klub *Horizont*], FKR, XXIX, 1-2, 1976, 30.

¹⁰⁰⁵ Anonim., *Informacije* [Foto-klub *Priština*], FKR, XXIX, 1-2, 1976, 30.

¹⁰⁰⁶ Anonim., *Izložba srednješkolske fotografije*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 26.

¹⁰⁰⁷ Anonim., *Male vesti* [Foto-kino klub *Paraćin*], FKR, XXXII, 3, 1979, 20.

¹⁰⁰⁸ Anonim., *Izložba fotografija radnika „Crvene zastave”*, FKR, XXXI, 12, 1978, 18.

¹⁰⁰⁹ Anonim., *Male vesti* [Foto-klub *Aleksinac*], FKR, XXXII, 4, 1979, 20.

¹⁰¹⁰ V. Nedeljkov, *Izložba u Zrenjaninu*, FKR, XXXV, 2, 1982, 30. Anonim., *Informacije* [Izložba foto-amatera Vranja], FKR, XXIX, 9-10, 1976, 32.

изложба Фото-секције омладинског културног друштва *Тоza Марковић* из тог града.¹⁰¹¹ Чланови Фото-секције Културно-уметничког друштва *Караџић* у Лозници организовали су 1982. године *Другу клупску изложбу* са 68 фотографија девет аутора.¹⁰¹² Исте године чланови Фото-кино клуба *Браћа Богарошки* из Кикинде, заједно са члановима фото-секције гимназије *Душан Васиљев*, приредили су изложбу фотографија у сали Народног музеја у том граду, поводом прославе Дана ослобођења.¹⁰¹³ У Галерији Фото-кино клуба *Крагујевац* отворена је клупска изложба *КИФ '83* коју су сваке године приређивали чланови овог клуба.¹⁰¹⁴ Фото-аматери из Ћуприје удружили су се у Фото-секцију при Радничком универзитету *Доситеј Обрадовић* у том месту и 1986. године отворили прву изложбу *Златни рез '86*.¹⁰¹⁵ Исте године чланови Фото-клуба Дома пионира и омладине *Вождовац* приредили су изложбу својих радова на крају, за овај клуб, успешне године.¹⁰¹⁶

Друга међуклупска изложба Клуба фото и кино-аматера *Београд* одржана је 1951. године.¹⁰¹⁷ У Пожаревацу је 29. новембра 1957. године приређена прва међуклупска изложба фото-клуба из тог града.¹⁰¹⁸ Прва међуклупска изложба у организацији Фото-клуба Природно-математичког факултета у Београду отворена је 1960. године.¹⁰¹⁹ У Фото-клубу Ваљево организована је прва међуклупска изложба 1962. године.¹⁰²⁰ Управа Фото-клуба *Електромашинац* приредила је Четврту међуклупску изложбу у Дому културе *Вук Караџић* у Београду 1962. године, а Шесту међуклупску изложбу у Студентском културном центру 1971. године.¹⁰²¹ У Фото-клубу *Стив Наумов* отворена је *Изложба портрета*, као и *Осма међународна универзитетска изложба* 1961. године уз учешће излагача из Италије, Француске, Аустрије и Мађарске.¹⁰²² Чланови Фото-клуба Заједнице југословенских ПГТ приредили су трећу међуклупску изложбу 1963. године.¹⁰²³ Управа Фото-кино клуба *Жика Чукулић* из Краљева приредила је *Шесту новембарску међуклупску изложбу уметничке фотографије* поводом Дана републике и двадесетогодишњице ослобођења Краљева 29. новембра 1964. године.¹⁰²⁴ У организацији вршачког фото-клуба *Сава Мунћан* приређена је 1965. године међуклупска изложба у циљу обележавања јубилеја предратног фото-клуба и прве изложбе у том граду.¹⁰²⁵ Исте године одржана је и врло посећена *Пета међуклупска*

¹⁰¹¹ Anonim., *Kratke vesti* [Foto-sekcija OKUD *Toza Marković*], FKR, XXXV, 6, 1982, 4.

¹⁰¹² Anonim., *Kratke vesti* [Foto-sekcija *Karadžić*], FKR, XXXV, 5, 1982, 4.

¹⁰¹³ Anonim., *Vesti iz saveza organizacija* [FKK *Braća Bogaroški*], FKR, XXVI, 11, 1973, 32.

¹⁰¹⁴ Branko Andrejević, *Nova izložba u Kragujevcu*, FKR, XXXVI, 10, 1983, 30-31.

¹⁰¹⁵ D. T., *Vesti* [Foto-amateri iz Čuprije], FI, 1, 1987, 23.

¹⁰¹⁶ D. T., *Vesti* [FKK *Voždovac*], FI, 1, 1987, 23.

¹⁰¹⁷ Миле Кујунџић, *II изложба клуба фото и киноаматера „Београд“*, FG, IV, 3, 1951, 50.

¹⁰¹⁸ Драган Фелдић, *Шездесет година од оснивања нашег клуба*, у: Д. Фелдић (ур.), *60 година Фото кино клуба „Пожаревац“*, Фото-кино клуб *Пожаревац*, Пожаревац, 2008, 11. Десета међуклупска изложба Фото-кино клуба *Пожаревац* одржана је 1972. године; Anonim., [Kalendar izložbi i festivala, X међуклупска изложба fotografija], FKR, XXV, 5, 1972, 34.

¹⁰¹⁹ Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 80.

¹⁰²⁰ Zdravko Ranković, *Valjevski fotografski letopis, 1952-2006*; <https://revija.kolubara.info/sh/155/kultura/1490/Valjevski-fotografski-letopis-1952-2006.htm>, pr. 05. 2025.

¹⁰²¹ M. Jovanović, *IV међуклупска изложба FK „Elektromašinar“*, FKR, XV, 5, 1962, 16; M. Jovanović, *IV међуклупска изложба FK „Elektromašinar“*, FKR, XV, 5, 1962, 16; Anonim., *VI међуклупска изложба фото клуба „Elektromašinar“*, Foto-klub *Elektromašinar*, SKC, Beograd, 1971.

¹⁰²² Anonim., *Kalendar izložbi* [Izložba portreta], FKR, XIV, 4, 1961, 15; Antun Tucakov, *VIII међуниверзитетска изложба фотографије*, FKR, XIV, 5, 1961, 26.

¹⁰²³ Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub Zajednice PTT], FKR, XVI, 2, 1963, 26.

¹⁰²⁴ Anonim. (ур.), *VI новембарска међуклупска изложба уметничке фотографије* [к], Краљево 29. XI - 7. XII 1964, ФКК *Жика Чукулић*, Краљево, 1964.

¹⁰²⁵ Anonim., *42 године Фото-клуба у Вршцу*, FKR, XVIII, 4, 1965, 97.

изложба у Сенти.¹⁰²⁶ Група истакнутих фото-аматера из Београда отворила је групну изложбу у Дому културе у Ваљеву 1966. године.¹⁰²⁷ Управа Фото-кино клуба *Панчево* организовала је 1967. године прву међуклупску изложбу на којој су додељене високе новчане награде чији спонзор је било предузеће Хемијска индустрија Панчево.¹⁰²⁸ Чланови Фото клуба Нови Београд организовали су прву међуклупску изложбу 1967. године; од 1971. године ова изложба носила је назив *Нови правци и тенденције*, а од 1974. године назив је промењен у *Нова Ф*.¹⁰²⁹ У сарадњи Фото-кино клуба *Јастребац* из Крушевца и листа *Победа* организована је тематска изложба *Слобода и човек* у оквиру манифестације *Свечаности слободе* 1968. године.¹⁰³⁰ У част 25 година од ослобођења Земуна и 50 година Савеза комуниста Југославије у организацији Фото-кино клуба *Земун*, Туристичког друштва *Земун* и Музеја града Београда отворена је изложба *Светла и сенке Земуна* у Завичајном музеју Земуна 1969. године.¹⁰³¹ Чланови Универзитетске излагачке секције, која је од 1962. године обухватала све излагаче студентских фото-клубова, приредили су крајем 1969. године *VIII међуклупску изложбу* радова преко 40 својих чланова-студената.¹⁰³² Чланови Фото-клуба *Смедерево* организовали су 1969. године, у оквиру туристичке манифестације *Смедеревска јесен*, први пут међународну изложбу на тему *Дунав и ми*, а учествовали су аутори из Аустрије, Чехословачке, Бугарске, Мађарске, Румуније и Западне Немачке.¹⁰³³ У организацији Фото-клуба Дома ЈНА приређен је Трећи салон фотографије Дома ЈНА у Београду са темом народне одбране и слободном темом.¹⁰³⁴ У организацији Фото-клуба *Сутјеска* из Приштине приређена је 1971. године *Трећа међуклупска изложба* у Дому ЈНА на тему ЈНА и народне одбране.¹⁰³⁵ *Прва међуклупска изложба* отворена је у Вршцу у организацији Фото-кино клуба *Сава Мунћан* 1971. године.¹⁰³⁶ У оквиру манифестације *Сусрети аматера Абрашевић* 1971. године отворена је први пут изложба фотографија у оквиру које су излагала четири истакнута члана Савеза.¹⁰³⁷ У организацији низа фото-клубова са Звездаре, у Касарни *20. октобар* у Београду 1973. године, отворена је изложба *Народ и армија су једно*.¹⁰³⁸ У организацији Кино-фото клуба *Омољица* у Банату отворена је прва изложба фотографија *Жисел* са темом живот села 1973. године, која је са успехом настављена у наредном периоду.¹⁰³⁹ Прва међуклупска изложба Фото-клуба *Стеван Максим* из Београда организована је 1974. године поводом прославе ослобођења Београда у просторијама Општине Чукарица, а у жирију су поред осталих били критичар Ђорђе Кадијевић и књижевник Љубомир Симовић.¹⁰⁴⁰ Чланови фото-клуба са Новог Београда 22.

¹⁰²⁶ Anonim., *Kratke vesti* [5. међуклупска изложба у Сенти], FKR, XVIII, 4, 1965, 97.

¹⁰²⁷ Anonim., *Kratke vesti*, FKR, XIX, 6, 1966, 166; Zdravko Ranković, *Valjevski fotografski letopis, 1952-2006*; <https://revija.kolubara.info/sh/155/kultura/1490/Valjevski-fotografski-letopis-1952-2006.htm>, pr. 05. 2025.

¹⁰²⁸ Anonim., *Kratke vesti* [Prva међуклупска изложба], FKR, XX, 6, 1967, 153.

¹⁰²⁹ Anonim (ur.), *Nova F 74* [k], FSJ, FKK Novi Beograd, 1974; Anonim., *Iz klupske arhive povodom 40 godina Novog Beograda, 25 godina Foto-kluba i Trinaeste међуклупске изложбе fotografija*, FKK Novi Beograd, Galerija DKSG, 1988; Milanka Šaponja, *Nova F'76, Izložba fotografije sa novim tendencijama*, FKR, XXIX, 5-6, 1976, 15-17. Anonim [ur.], *Nova F 74* [k], FSJ, FKK Novi Beograd, 1974.

¹⁰³⁰ Anonim., *Kratke vesti* [Foto-kinološki klub *Jastrebac*], FKR, XXI, 8, 1968, 185.

¹⁰³¹ Anonim., *Kratke vesti* [Foto-kinološki klub *Zemun*], FKR, XXII, 12, 1969, 367.

¹⁰³² Anonim., *Kratke vesti* [UNIS], FKR, XXII, 2, 1970, 52

¹⁰³³ Anonim., *Dunav i mi*, FKR, XXII, 11, 1969, 320.

¹⁰³⁴ Anonim., *III salon fotografije Doma JNA*, FKR, XXIII, 10, 1970, 294.

¹⁰³⁵ Anonim., *Vesti iz saveza i organizacija* [Izložba у Приштини], FKR, XXIV, 1, 1971, 28.

¹⁰³⁶ Anonim., *Vesti iz Saveza* [I међуклупска изложба FKK *Sava Munćan*], FKR, XXV, 3, 1971, 33.

¹⁰³⁷ Zdravko Ranković, *Valjevski fotografski letopis, 1952-2006*; <https://revija.kolubara.info/sh/155/kultura/1490/Valjevski-fotografski-letopis-1952-2006.htm>, pr. 05. 2025.

¹⁰³⁸ Anonim., *Vesti iz saveza organizacija* [Narod i armija su jedno], FKR, XXVI, 7-8, 1973, 38.

¹⁰³⁹ Anonim., *Kalendar izložbi i festivala* [Žisel], FKR, XXVI, 5, 1973, 31.

¹⁰⁴⁰ Milanka Šaponja, *Prva међуклупска изложба FKK „Stevan Maksim”*, FKR, XXVII, 11-12, 1974, 24.

децембар приредили су прву изложбу *Старо и ново у истом граду* у просторијама Радничког универзитета Нови Београд 1975. године која је наредних година имала неколико издања.¹⁰⁴¹ Исте године отворена је изложба *Људи у саобраћају* у организацији Фото-кино клуба *Сава Мунћан* из Вршца.¹⁰⁴² Чланови Фото-кино клуба *Милош Матијашевић–Мрша* припремили су 1976. године међуклупску изложбу *Покрет 76* на којој су приказане само фотографије са овом темом настале током 1975. и 1976. године.¹⁰⁴³ Фото-кино савез Војводине, у сарадњи са Фото-кино клубом *Сирмиум* из Сремске Митровице, организовао је прву изложбу фотографија и дијапозитива *Шума-човек-дрво* 1977. године у оквиру Савезног такмичења шумских радника Југославије које је приредила Конференција *Народне технике* у том граду.¹⁰⁴⁴ У сарадњи са Народним музејом у Смедереву, Фото-кино клуб *Смедерево* организовао је међуклупску изложбу са темом *Река и мостови* 1977. године.¹⁰⁴⁵ Исте године Фото-кино клуб *Жика Чукулић* из Краљева организовао је *Осамнаесту међуклупску изложбу* у том граду.¹⁰⁴⁶ Чланови Фото-кино клуба *Крагујевац* после дуже паузе приредили су међуклупску изложбу крајем 1978. године у Кнежевом конаку у оквиру Народног музеја у том граду.¹⁰⁴⁷ Исте године у организацији Фото-кино клуба *ЦД-13* из Зрењанина и Фото-кино клуба *Младост* из Арадца отворена је у том граду изложба чланова оба клуба у основној школи.¹⁰⁴⁸ У организацији чланова Фото-кино клуба *Бриле* из Руме и Покрајинског савеза, приређена је изложба фотографија и дијапозитива фото-аматера Војводине са темом *Споменици Револуције* 1978. године у том граду.¹⁰⁴⁹ Чланови Фото-клуба *Нови Београд* организовали су међуклупску изложбу *Нови Београд – Младост метрополе* 1979. године.¹⁰⁵⁰ Поводом тридесете годишњице Фото-клуба *Рада Крстић* из Сомбора чланови овог клуба приредили су *Трећу међуклупску изложбу уметничке фотографије и дијапозитива* 1980. године.¹⁰⁵¹ Исте године, поводом празника рада, отворена је изложба Фото-кино клуба *Стеван Максим* под називом *Објектив '80* у Галерији 73 у Београду.¹⁰⁵² Чланови неготинског Фото-клуба *Хајдук Вељко* приредили су 1982. године *Другу међуклупску изложбу „Човек и музика“* у оквиру манифестације *Мокрањчеви дани* у сали Дома ЈНА у том граду.¹⁰⁵³ Прва међуклупска изложба Фото-клуба *Дома пионира и омладине „Вождовац“* отворена је 1983. године.¹⁰⁵⁴ У организацији зрењанинског Фото-кино клуба *ЦД-13* 1980. године одржана је прва изложба по позиву *10 плус 1* у оквиру које је излагало 11 фото-аматера из целе Југославије.¹⁰⁵⁵ Поводом Дана младости, 25. маја, у организацији Академског фото-клуба *Косово* из Призрена приређена је изложба за млађе фото-аматере 1983. године.¹⁰⁵⁶ Исте године у Културном центру СФРЈ у Паризу у организацији Савеза отворена је изложба *Савремена фотографија у Југославији* у оквиру

¹⁰⁴¹ Dragan Inđić i dr. (ur.), *Staro i novo u istom gradu I* [k], FK 22. decembar, Beograd, 1975.

¹⁰⁴² Anonim., *Kalendar izložbi* [FKK Sava Munćan], FKR, XXVIII, 7-8, 1975, 33.

¹⁰⁴³ Anonim., *Kalendar izložbi* [FKK Miloš Matijašević Mrša], FKR, XXIX, 3-4, 1976, 27.

¹⁰⁴⁴ Anonim., *Kalendar izložbi* [Šuma-čovek-drvo], FKR, XXX, 7-8, 1977, 31; Anonim., *Rezultati žiriranja izložbe „Šuma-čovek-drvo“*, FKR, XXX, 9-10, 1977, 16.

¹⁰⁴⁵ Anonim., *Kratke vesti* [Foto-kino klub Smederevo], FKR, XXX, 9-10, 1977, 17.

¹⁰⁴⁶ Anonim., *Kalendar izložbi* [18. međuklupska izložba], FKR, XXX, 11-12, 1977, 17.

¹⁰⁴⁷ Anonim., *Male vesti* [Foto-kino klub „Kragujevac“], FKR, XXXII, 2, 1979, 20.

¹⁰⁴⁸ Anonim., *Aktivnost kluba FKK „CD-13“*, FKR, XXXI, 11, 1978, 17.

¹⁰⁴⁹ Anonim., *Vesti* [Foto-kino klub Brile], FKR, XXX, 1, 1978, 32.

¹⁰⁵⁰ Anonim., *Kalendar izložbi* [Mladost metropole], FKR, XXXI, 2, 1978, 17.

¹⁰⁵¹ Tasić (ur.), *Fotoistorika Ravangrada*, 71-72.

¹⁰⁵² Anonim. (ur.) *Objektiv '80* [k], FKK Stevan Maksim, Galerija 73, Beograd, 1980.

¹⁰⁵³ Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub Hajduk Veljko], FKR, XXXV, 12, 1982, 4.

¹⁰⁵⁴ Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub Voždovac], FKR, XXXVI, 2, 1983, 30.

¹⁰⁵⁵ V. Nedeljkov, *Izložba fotografija „10 plus 1“*, FKR, XXXIII, 11, 1980, 30.

¹⁰⁵⁶ Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto klub Kosovo], FKR, XXXVI, 4, 1983, 31.

манифестације *Месец фотографије*.¹⁰⁵⁷ У исто време приређене су две међуклупске изложбе, прва у организацији Фото-клуба *Алексинац* са темом *Ново у фотографији*,¹⁰⁵⁸ као и групна изложба фотографија *Сремски објектив* отворена у Завичајном музеју Руме у сарадњи са тамошњим Фото-клубом¹⁰⁵⁹ и *Седма међуклупска изложба* зајечарског Фото-клуба *Тимок* са темом *Дете*.¹⁰⁶⁰ Друга изложба планинарске фотографије одржана је у Бачкој Тополи у Клубу фото и филмских аматера *Призма* 1984. године.¹⁰⁶¹ Селектори изложбе *Српска фотографија данас*, одржане у Галерији будимпештанског фото-клуба такође 1984. године, били су Драгољуб Тошић, Ђорђе Букилица, Данило Цветановић и Горан Малић.¹⁰⁶² Међуклупска изложба *Пети салон фотографије „Младост '85”* организован је у Јагодини у оквиру Фото-кино клуба *Вук Караџић* 1985. године.¹⁰⁶³ Исте године Фото-кино клуб из Сенте организовао је *Осму међуклупску изложбу* са темом *Југословенска омладина*.¹⁰⁶⁴ Чланови Фото-кино клуба *Хајдук Вељко* из Неготина приредили су изложбу *Неготин у објективу* 1986. године, а награђени аутори добили су могућност отварања приређивања изложби у Неготину.¹⁰⁶⁵ У Уметничкој галерији *Надежда Петровић* у Чачку 1987. године одржана је изложба *Мајстори фотографије и кандидат-мајстори 1946-1986* чији кустос је био мајстор фотографије Драгољуб Тошић.¹⁰⁶⁶ Исте године организован је по седми пут Салон југословенске фотографије под називом *Младост '87* у Фото-кино клубу *Вук Караџић* у Светозареву (Јагодини).¹⁰⁶⁷

6.1.2. Савезне и републичке изложбе

Иако приређивање репрезентативних савезних изложби није било везано за прецизан годишњи распоред, оне су сваки пут отворане у другој републици са циљем приказивања најбољих фото-аматерских остварења насталих протекле године. *Прва изложба Савеза фотоаматера Југославије* одржана је у Загребу 1949. године поводом I конгреса *Народне технике*.¹⁰⁶⁸ Друга савезна изложба уметничке фотографије отворена је у јануару 1950. године у Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић* у Београду и на њој је приказано 357 радова 86 аутора.¹⁰⁶⁹ Изложбу је отворио Владислав Рибникар, председник Комитета за киноматографију Владе ФНРЈ, а у жирију су, поред осталих, били Ото Бихаљи-Мерин и Бранко Шотра. Од 20 награђених учесника, Јосип Боснар био је једини добитник из Србије.¹⁰⁷⁰

¹⁰⁵⁷ Predrag Caranović, *Jugosloveni u Parizu*, FKR, XXXVIII, 12, 1985, 4.

¹⁰⁵⁸ Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto-klub *Aleksinac*], FKR, XXXVI, 4, 1983, 31.

¹⁰⁵⁹ Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2008*, 146, нап. 568.

¹⁰⁶⁰ Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto-klub *Timok*], FKR, XXXVI, 4, 1983, 31.

¹⁰⁶¹ Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto klub *Prizma*], FKR, XXXVII, 3, 1984, 31.

¹⁰⁶² Малић (t), *Srpska fotografija danas*.

¹⁰⁶³ Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto klub *Vuk Karadžić*], FKR, XXXVIII, 2, 1985, 31.

¹⁰⁶⁴ Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto-kino klub *Senta*], FKR, XXXVIII, 9-10, 1985, 39.

¹⁰⁶⁵ D. T., *Vesti* [Izložba *Negotin u objektivu*], FI, 1, 1987, 23.

¹⁰⁶⁶ Драгољуб Тошић, *Мајстори и кандидат-мајстори фотографије Фото-кино савеза Србије 1946-1986* [к], УГ *Надежда Петровић*, Чачак, 1986.

¹⁰⁶⁷ Anonim., *Ličnosti i događaji* [Mladost '87], FI, 3, 1987, 23.

¹⁰⁶⁸ „Изложбу је отворио министар просвете НР Хрватске Др. Иво Бабић у присуству претставника Народне власти, масовних организација, културних и уметничких друштава, страних конзулата и мноштва других гостију.” Милоје Вучелић, *Прва изложба нашег Савеза*, F, II, 3, 1949, 36.

¹⁰⁶⁹ Fran Hlupič, *Povodom III savezne izložbe umetničke fotografije*, FG, IV, 2, 1951, 28, 33-4. У тексту аутор коментарише и прве две савезне изложбе.

¹⁰⁷⁰ Vladislav Ribnikar, *II savezna izložba umetničke fotografije Saveza foto i kinoamatera u Jugoslaviji*, FG, III, 2-3, 1950, 20; M. Kujundžić, *Nekoliko napomena uz izložbu umetničke fotografije*, FG III, 2-3, 1950, 33-4; Нпр. Кујунџић

Трећа савезна изложба отворена је 4. новембра 1950. године у Модерној галерији у Љубљани и на њој је било представљено 195 радова 57 југословенских аутора.¹⁰⁷¹ Бранибор Дебељковић, у програмском тексту *Пред III савезну изложбу фотографије* сматра да: „наша фотографија мора поред високих естетско-уметничких момената да буде и актуелна и да изражава наше доба, које више није доба романтичних кутића, старих кућа, сребрних јутара и сличних мотива који обележавају време експлоататора, већ епоха испуњења енергијом и прегнућима, новом вољом радних људи, који не познају и не желе романтично сладуњава сањарења већ велика дела и остварења виших циљева који ће служити за срећу човечанства”.¹⁰⁷² Он закључује да теме индустрије, социјалистичког преображаја села и грађевинске делатности треба још више да дођу до изражаја, али фото-аматери такође треба да имају у виду да фабрике и машине нису једини симболи социјализма, већ треба да фотографишу и свакодневни живот – нова обданишта, удобне станове и породични живот.¹⁰⁷³ Овај текст, објављен пет месеци пре отварања *III савезне изложбе фотографија* може се разумети као опште упутство за фото-аматере у вези са учествовањем на изложбама у првом периоду Савеза. Ипак, судећи према критици ове изложбе коју је написао директор Уреда за информације у Љубљани и члан жирија, Сергеј Вошњак, и поред општег позитивног утиска због већег броја аутора, Дебељковићеви савети нису били сврсисходни. Вошњак истиче бројне мањкавости изложбе – од непотребне драматизације, преко неуспешног мешања графике и фотографије, до погрешних наслова фотографија и лоше техничке изведбе.¹⁰⁷⁴ Најдеталнији и најсадржајнији критички приказ ове изложбе објављен је у јануару наредне године од стране аутора назначеног само иницијалима (Ж. М.). Поред многобројних начелних и конкретних критичких запажања везаних за различите аспекте изложбе, овај аутор наводи да је тематика социјалистичке изградње присутна на око 50% изложених фотографија, али да је међусобна разноликост мотива минимална, док неке теме, као што су сеоски живот и његова модернизација и лични живот људи, скоро уопште нису обрађене. На крају текста, он износи два домишљата закључка који нису директно у вези са изложбом, али, случајно или намерно, најављују две значајне новине у раду Савеза. Први је у вези са приређивањем међународних изложби фотографија у Југославији, а други са потребом формирања и чувања збирке најуспелијих радова фото-аматера. Обе тезе биће реализоване током наредног периода.¹⁰⁷⁵

Четврта савезна изложба југословенске фотографије отворена је у јуну 1953. године у Градској вјећници у Сарајеву. На изложби је представљено 213 фотографија 83 аутора.¹⁰⁷⁶ *Пета изложба* одржана је у Новом Саду током новембра и децембра 1955. године, *Шеста* у септембру 1956. у Београду, *Седма* у октобру 1957. године у Подгорици, а *Осма* у децембру 1958. у Осијеку. На следећој, *Деветој савезној изложби*, одржаној у Београду током новембра и децембра 1959. године поводом четрдесетогодишњице Комунистичке партије и СКОЈ-а, први пут је уведена тема *Југославија – изградња, људи и крајеви*. Приликом избора

спомиње фотографије Јереа и Дебељковића чија необичне композиције. М. Кужунџић, *Nekoliko napomena*, FG III, 2-3, 1950, 33-4.

¹⁰⁷¹ Ж. М., *Трећа савезна изложба уметничке фотографије*, FG, IV, 1, 1951, 12-4.

¹⁰⁷² В. Debeljković, *Pred III saveznu izložbu fotografije*, FG, III, 5, 1950, 57.

¹⁰⁷³ „Опробани фото-уметници треба да пруже, својим новим радовима оригиналних композиција и правилним схватањима нових садржаја, новог подстрека млађим генерацијама фото-аматера.” Исто, 57.

¹⁰⁷⁴ S. Vošnjak, *Nekoliko kritičkih napomena uz našu III izložbu*, FG, III, 10-11, 1950, 137-8.

¹⁰⁷⁵ Ж. М., *Трећа савезна изложба уметничке фотографије*, 12-4.

¹⁰⁷⁶ С. Т., *IV савезна изложба југословенске фотографије*, FG, VI, 4, 1953, 4; Воја Маринковић, *IV savezna izložba fotografije Sarajevo 1953*, FG, VI, 5, 1953, 20.

фотографија примењен је и нови Правилник о жирирању.¹⁰⁷⁷ *Десета савезна изложба* одржана је у Љубљани 1960. године¹⁰⁷⁸, а Једанаеста у Београду, са три теме, *Људи, Крајеви и Културно-историјски споменици Југославије*.¹⁰⁷⁹ У Србији су још одржане *Шеснаеста савезна изложба* у Новом Саду 1968. године¹⁰⁸⁰ и јубиларна *Двадесета изложба* у Приштини 1977. године.¹⁰⁸¹ Са променом политике и организацијом међународних изложби, од којих је прва одржана у Београду 1952. године, припрема савезних изложби пала је постепено у други план. Иако су ове изложбе редовно одржаване током постојања Савеза, њихов значај поступно се смањивао. Почев од 1965. године савезне изложбе одржаване су сваке друге године због установљавања *Купа југословенске фотографије*. Током седамдесетих година за најамбициозније чланове Савеза самосталне изложбе су постале значајнији наступи од некада најважнијих савезних изложби.¹⁰⁸²

6.1.3. Републичке изложбе Савеза

Као део Прве изложбе *Народне технике* одржане 1951. године у Београду приређена је и *Прва републичка изложба аматерске фотографије* у Србији. На њој је учествовало 45 фото-аматера, а чланови жирија су, поред осталих, били Жорж Скригин и Бранибор Дебељковић.¹⁰⁸³ Стефановић у тексту о изложби закључује да већина излагача није имала рутину у фотографисању и да, иако су успешно бирали разнолике мотиве, нису успели да их представе на успешан начин. Најбољи су фото-аматери из Београда и њихов рад показује видан напредак, док је млади Драгољуб Алексић из Пирота, по мишљењу овог критичара, најталентованији. Овај добитник треће награде на изложби је „далеко од формализма он [у темама] не тражи јевтине ефекте, већ са напором трага за потпуним садржајем, са сликом која ће нешто да каже, да претставља [sic], да привуче”.¹⁰⁸⁴ Стефановић закључује да је изложба успешна „по одабирању мотива, идејности, техници”, али да би могла да буде успешнија с обзиром на то да је приређена после 4 године активне делатности Савеза фото-аматера. *Друга републичка изложба фото-аматера Србије* одржана је поново у Београду, у галерији која ће касније постати Графички колектив 1952. године. На изложби је представљено „око стотину” фотографија, а по први пут после рата у Србији су излагане фотографије у боји аутора Богољуба Цикоте и Емила Мађара. У тексту о изложби Жорж Скригин закључује како поставка даје наде да ће „излагачи убудуће још више дати и да ће се моћи такмичити са нашим

¹⁰⁷⁷ Ј., *Pred petu saveznu izložbu fotografiju*, FR, VIII, 5-6, 1955, 1; Anonim., *SFKAJ u čast proslave 10-godišnjice Saveza organizuje Jubilarnu (VI) izložbu jugoslovenske fotografije*, FR, IX, 3, 1956, 18; Vidoje Mojsilović, *Jubilej fotografije, VI izložba jugoslovenske fotografije*, FG, IX, 6, 1956, 6; Anonim., *Nagrade na VII saveznoj izložbi*, FR, X, 6, 1957, 22.

Anonim., *Pred IX saveznu izložbu*, FKR, XII, 9, 1959, 1, 22; В. М., *IX Savezna izložba jugoslovenske fotografije, Jugoslavija - izgradnja, ljudi i krajevi*, FKR, XII, 12, 1959, 1, 4. Нови Правилник о жирирању био је критикован у више наврата: В. Debeljković, *Žiri i ocenjivanje slika*, FKR, XIII, 1, 1960, 1, 15, 22; Anonim., *Žiri odgovara*, FKR, XIII, 2, 1960, 1-7. Видети илустрације Сл. X и XI.

¹⁰⁷⁸ Anonim., *Kalendar izložbi*, FKR, XIII, 4, 1960, 22.

¹⁰⁷⁹ Miodrag Jovanović, *Jedanaesta izložba jugoslovenske fotografije*, FKR, XV, 2, 1962, 3-4.

¹⁰⁸⁰ Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2009*, 102.

¹⁰⁸¹ Заједно са Двадесетом савезном изложбом организована је и Прва југословенска изложба дијапозитива у боји и Југословенска омладинска изложба; Anonim., *Kalendar izložbi [20. izložba jugoslovenske fotografije]*, FKR, XXIV, 7-8, 1976, 31.

¹⁰⁸² V. Mojsilović, *Da li je učinjen korak unazad? V izložba jugoslovenske fotografije*, FR, IX, 1, 1956, 5.

¹⁰⁸³ Драгиша Стефановић, *Успела изложба*, FG, V, 1, 1952, 13. У овом броју часописа неки текстови и текст на корицама штампани су латиницом а други прилози ћирилицом.

¹⁰⁸⁴ Исто, 13.

најбољим мајсторима у осталим републикама”.¹⁰⁸⁵ Републичке изложбе су затим, са два изузетка, одржаване сваке године, и то: Крагујевцу (1954, 1957, 1965), Нишу (1955, 1961, 1973, 1988), Београду (1956, 1971, 1974, 1989), Приштини (1958, 1967), Јагодини (1959, 1981), Ужицу (1960), Врњачкој Бањи (1962), Ваљеву (1963), Шапцу (1964), Смедереву (1966, 1983), Краљеву (1968), Пожаревцу (1970), Новом Саду (1972), Гњилану (1975), Зајечару (1976), Врању (1977), Смедеревској Паланци (1978), Параћин (1979, 1992), Чачку (1980, 1987), Бору (1982), Пироту (1984), Неготину (1985), Лесковцу (1986) и Зрењанину (1990).¹⁰⁸⁶ Уз Републичке изложбе на којима су углавном излагане црно-беле фотографије, од 1971. редовно су одржаване и Републичке омладинске изложбе фотографија, а од 1973. године и Републичке изложбе дијапозитива у боји.¹⁰⁸⁷

6.1.4. Куп југословенске фотографије

Председник Савеза Живојин Јеремић, у реферату у оквиру Скупштине одржане 1963. године, дао је предлог за покретање *Куна југословенске фотографије* пошто је претходно закључио да програм Савеза пре свега треба да буде оријентисан ка заједничком деловању.¹⁰⁸⁸ Његов став је у великој мери потврђен, о чему говори и запажање председника Савета за фотографију Савеза, Предрага Гаталице, који је, годину дана после одржавања *Првог куна* у Љубљани, сматрао да ова манифестација има већи друштвени и етички значај од других изложби јер су у оквиру њега друштвени интереси испред интереса појединаца.¹⁰⁸⁹ Организација куна била је другачија од организације осталих изложби у оквиру Савеза и била је одређена посебним правилником у коме је циљ одржавања дефинисан као такмичарски подстицај зарад унапређивања југословенске фотографије. Пропозиције и процес жирирања мењани су неколико пута. У изменама 1970. године предвиђено је да сваки клуб може да пошаље до три колекције са најмање 3 аутора, а један аутор је могао да има највише четири фотографије у колекцији. И процес жирирања је био сложенији и подразумевао је представнике шест републичких савеза и занемаривање најбоље и најслабије оцене у коначном вредновању. Друга и трећа колекција добијале су дипломе а првонаграђена Прелазни пехар председника републике Јосипа Броза Тита. На конкурс за *Куп*, који је организовала нека од републичких или покрајинских организација, могли су да се пријаве сви југословенски фото-клубови, а 20 најуспешнијих би после жирирања били представљени на *Купу*. Управе клубова могле су да припреме по једну колекцију од по 10 фотографија формата 30 x 40 цм са назначеним редоследом и највише две фотографије од истог аутора/ауторке.

¹⁰⁸⁵ Žorž Skrigin, *II republička izložba amatera Srbije*, FG, VI, 1, 1953, 1-2.

¹⁰⁸⁶ Малић, *Летопис српске фотографије*, 69; V. M., *Republička izložba fotografije Srbije*, FKR, XI, 12, 1958, 18; Четврто издање часописа *Београдски објектив* 1956. године било је посвећено Шестој републичкој изложби фотографија; ВО, I, 4, 1956; Anonim., *Kalendar izložbi* [15. republička izložba], FKR, XX, 11, 1967, 277; Đorđe Obradović, *Republička izložba fotografije Srbije u Valjevu*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 30; Anonim., *Kratke vesti [Kraljevo]*, FKR, XXII, 3, 1969; Anonim., *Aktivnost Foto-saveza Srbije*, FKR, XXXII, 2, 1979, 16; M. B. G., *Republička izložba fotografije Srbije*, FKR, XXXV, 1, 1982, 142; Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 160, нап. 634; Исто, 171, нап. 690.

¹⁰⁸⁷ Мирковић, *Републичке изложбе (попис)*, у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото савеза Србије*, 235-7.

¹⁰⁸⁸ Anonim., *Težište rada – u komuni*, FKR, XVI, 7-8, 1963, 3; V. M., *V skupština Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKR, XVI, 8, 1963, 26.

¹⁰⁸⁹ M., *Kako dalje organizovati Kup jugoslovenske fotografije?*, FKR, XIX, 2, 1966, 32.

Поред тога, сви аутори фотографија три награђене колекције, као и њихови клубови, добијали су дипломе. Жирирање је било тајно и коначно.¹⁰⁹⁰

Ова изложба донекле је понављала концепт савезних изложби и због тога је са *Првим купом* одржаним у Љубљани 1965. године установљена пракса да савезне изложбе такође постану бијеналне и смењују се са њим сваке друге године. У децембарском броју *Фото-кино ревије* из 1965. године репродуковано је 270 фотографија приказаних на *Првом купу*.¹⁰⁹¹ У почетку је сваки клуб могао да буде представљен са највише 20 фотографија, а од управа клубова очекивало се да изабере најуспешније фотографије које до тада нису излагане на савезним изложбама. Жири купа, који се састојао од представника републичких савеза, додељивао је награде најбољим репрезентативним колекцијама, али су све послате фотографије биле изложене.¹⁰⁹² Наредна два купа одржана су у Сарајеву (1967) и Осијеку (1969), а све изложене фотографије поново су репродуковане у децембарским бројевима *Фото-кино ревије* из тих година.¹⁰⁹³ *Четврти куп* одржан је 1971. године први пут у оквиру манифестације *Дани фотографије* која је укључивала и *Омладинску изложбу*, *Салон „20. октобар”*, *Трећу међународну изложбу фото-кино опреме*, *Први куп дијазитива у боји „Фотокемика”*, изложбу Румјане Бојацијеве из Бугарске, стручно саветовање, седницу Савезног одбора Савеза, проглашење најактивнијих организација и излагача као и додељивање Годишње награде Савеза.¹⁰⁹⁴ У наредном периоду *Куп југословенске фотографије* одржан је и у: Скопљу (V, 1973), Београду (VI, 1975), Загребу (VII, 1977), Подгорици (VIII, 1979), Чачку (IX, 1981), Крању (X, 1983), Тивту (XI, 1985), Сарајеву (XII, 1987) и Струмици (XIV, 1991).¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹⁰ Anonim., *Pravilnik Kupa jugoslovenske fotografije*, u: Anonim. (ur.), *Statut i pravilnici*, 31. Anonim., *Pravilnik Kupa jugoslovenske fotografije*, u: Isto, 31-33. Anonim., *Izmena pravilnika Kupa*, FKR, XXIII, 9, 1970, 292.

¹⁰⁹¹ Anonim., *1. jugoslovenski kup fotografije*, FKR, XVIII, 12, 1965, 305-25; Anonim., *Određene nagrade za I kup jugoslovenske fotografije*, FKR, XVIII, 5, 1965, 125. Видети Анекс 6.1.4.

¹⁰⁹² Видети и: Anonim., *1. jugoslovenski kup fotografije*, FKR, XVIII, 12, 1965, 295; Anonim., *Predsednik Tito pokrovitelj 2. kupa jugoslovenske fotografije*, FKR, XIX, 11, 1967, 273; Anonim., *2. kup jugoslovenske fotografije*, FKR, XX, 12, 1967, 295. Милинко Стефановић, *Поводом овогодишњег (и ранијих) надметања клупских колекција*, у: Милинко Стефановић (ур.), *Дани фотографије Фото-савеза Југославије* [к], FSJ, Београд, 1996, 4.

¹⁰⁹³ Anonim., *2. kup jugoslovenske fotografije Sarajevo 1967*, FKR, XIX, 12, 1967, 305-324; Anonim., *3. kup jugoslovenske fotografije*, FKR, XXI, 12, 1969, 343-369.

¹⁰⁹⁴ Све фотографије изложене на Четвртном купу објављене су у децембарском издању *Фото-кино ревије*. Anonim., *Dani fotografije 1971.*, FKR, XXIV, 10, 1970, 27; Anonim., *Četvrti kup jugoslovenske fotografije 1971.*, FKR, XXIV, 12, 1971, 5.

¹⁰⁹⁵ Anonim., *V kup jugoslovenske fotografije, Skopje*, FKR, XXVI, 7-8, 1973, 39; M. J., *VI kup jugoslovenske fotografije - izložba „20. oktobar”*, FKR, XXVIII, 11-12, 1975, 7-17; Anonim., *VII kup jugoslovenske fotografije*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 31; Anonim. (ur.), *8. kup jugoslovenske fotografije, 3. jugoslovenska izložba dijazitiva u boji, Jugoslovenska izložba omladinske fotografije, Titograd, 1979. godine* [к], FSJ, Београд, 1979; Anonim., *Kalendar izložbi, 9. kup jugoslovenske fotografije*, FKR, XXXIV, 6, 1981, 31; Stevan Ristić (ur.), *10. kup jugoslovenske fotografije, 7. jugoslovenska izložba dijazitiva u boji, 9. jugoslovenska izložba omladinske fotografije, Kranj, 1983. godine* [к], FSJ, Београд, 1983; Anonim., *Dani jugoslovenske fotografije*, FKR, XXXVII, 2, 1985, 30; Стефановић, *Поводом овогодишњег (и ранијих) надметања клупских колекција*, у: Стефановић (ур.), *Дани фотографије Фото-савеза Југославије*, 4.

6.1.5. Самосталне изложбе фотографија

Будући мајстор фотографије Станоје Бојовић приредио је 1952. године прву самосталну изложбу у биоскопској дворани у Врњачкој Бањи.¹⁰⁹⁶ Један од најистакнутијих чланова Савеза, Милош Павловић, приредио је само две самосталне изложбе, прву у просторијама Планинарског друштва *Железничар* у Београду 1954. године, а другу у простору Фото-клуба *Београд* 1956. године.¹⁰⁹⁷ Исте године отворена је у Новом Саду прва самостална изложба члана Фото-клуба *Апатин* Александра Нађа.¹⁰⁹⁸ Друга самостална изложба Томислава Петернека постављена је у „незавршеним просторијама једне продавнице” у Крагујевцу 1957. године.¹⁰⁹⁹ Бранибор Дебељковић је отворио прву самосталну изложбу *Кајаком низ Дрину '58* у Кабинету за Ванармијско војно васпитање у Београду 1959. године.¹¹⁰⁰ Петар Црнобори је 1960. године приредио самосталну изложбу у позоришту *Атеље 212*.¹¹⁰¹ Члан Фото-клуба *Београд* Рацо Булатовић отворио је прву самосталну изложбу у просторијама Клуба VII стамбене заједнице Социјалистичког савеза радног народа Југославије у Београду 1962. године.¹¹⁰² Током 1965. године у Београду су организоване три самосталне изложбе чланова Савеза – Стевана Богдановића, у Заводу за привредну пропаганду у иностранству, Бранибора Дебељковића, у Графичком колективу, и Томислава Петернека, у Дому омладине.¹¹⁰³ Наредне године, такође у Дому омладине отворена је заједничка изложба Бранибора Дебељковића и Томислава Петернека фотографија које су снимили на првим југословенским рок фестивалима *Парада ритма* и *Београдска гитаријада*. Годину дана раније, Петернек је у истој галерији отворио изложбу *Млади Југословени*, а у јуну 1968. године приредио изложбу фотографија које је снимио на студентским демонстрацијама одржаним почетком тог месеца на Новом Београду.¹¹⁰⁴ Исте године Драгољуб Тошић одржао је две самосталне изложбе – у Фото-клубу *Јастребац* у Крушевцу и у Савезу немачких фото-аматерских удружења (VDAV) у Дармштату.¹¹⁰⁵ Члан Фото-клуба *Београд* Александар Брадић приредио је 1969. године, такође у Дому омладине, изложбу *Свет корена*.¹¹⁰⁶ Милорад Николић, члан Фото-кино клуба *Лесковац*, отворио је самосталну изложбу у Дому ЈНА у том граду под називом *Аутобусима Југоекспреса по Југославији* 1972. године.¹¹⁰⁷ Исте године, Мирко Ловрић је приредио изложбу *Гигантографија* у Салону Музеја примењене уметности у Београду.¹¹⁰⁸ Изложба Данила Цветановића *Акт фото* отворена је у галерији Трибина младих Културног центра Новог Сада

¹⁰⁹⁶ Rastko Guzina, *Prva samostalna izložba* [Stanoja Bojovića], FG, V, 4, 1952, 4-7. Бојовић је своју шесту самосталну изложбу посвећену школској настави приредио у просторијама предузећа Електрокомбинат у Краљеву 1964. године. Anonim., *Šesta samostalna izložba Stanoja Bojovića*, FKR, XVII, 1, 1964, 13.

¹⁰⁹⁷ Anonim., [Biografija], u: Pavlović, Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović*, n. p.

¹⁰⁹⁸ N. Živković, *Samostalna izložba Nađ Aleksandra*, FR, IX, 6, 1956, 16.

¹⁰⁹⁹ M. Brevinac, *Druga samostalna izložba fotografije Tomislava Peternika u Kragujevcu*, BO, 10, 1958, 21.

¹¹⁰⁰ Debeljković, Markuš, *Branibor Debeljković*, n. p.

¹¹⁰¹ Voja Marinković, *Likovni izraz Petra Crnoborija*, FKR, XIII, 5, 1960, 21.

¹¹⁰² Anonim., *Izložba fotografija Race Bulatovića*, FKR, XV, 9, 1962, 22.

¹¹⁰³ Anonim., *Kratke vesti* [Tri samostalne izložbe], FKR, XVIII, 7-8, 1965, 185.

¹¹⁰⁴ Debeljković, Peternek, *Koncert od 100 fotografija: snimljeno na koncertima Parada ritma i Gitarijada*; Tomislav Peternek, *Mladi Jugoslovenci* [k], Dom omladine, Beograd, 1965; Anonim., *Kratke vesti* [T. Peternek], FKR, XXI, 9, 1968, 236.

¹¹⁰⁵ Anonim., *Dve izložbe Dragoljuba Tošića*, FKR, XXII, 2, 1969, 50.

¹¹⁰⁶ Anonim., *Kratke vesti* [Aleksandar Brađić], FKR, XXII, 4, 1969, 116.

¹¹⁰⁷ Anonim., *Kratke vesti* [Milorad Nikolić], FKR, XXVI, 2, 1973, 33.

¹¹⁰⁸ Mirko Lovrić, Svetlana Isaković (t), *Gigantografija* [k], MPU, Beograd, 1972. Gyore Geza, *Prva ovogodišnja izložba fotografija u Vojvodini*, FKR, XXXI, 4, 1978, 16; Marinković, Jovanović, *Vojislav Marinković*; Slobodan Štetić, *Slike/fotografije* [k], Kulturni centar, Svetozarevo, 1980; Dušan Milovanović, *Izložba fotografije* [k], Velika galerija, KCB, Beograd, 1979.

1973. године.¹¹⁰⁹ Иво Етеровић отворио је 1976. године изложбу *Београд који волим*, која је била први наступ једног од чланова Савеза у Ликовној галерији Културног центра Београда, а пратио ју је каталог са текстом књижевника Душан Матића.¹¹¹⁰ Исте године Петар Митић, члан Фото-кино клуба *Аца Стојановић*, одржао је изложбу *Дани наше младости* у лесковачком Клубу младих.¹¹¹¹ У Галерији савремене ликовне уметности у Нишу приређена је 1978. године изложба члана фото-кино клуба *Тимок* из Зајечара Драгана Ђорђевића *Са лептирових крила*.¹¹¹² Геза Ленерт, Ласло Дорман, Стеван Лазукић и други истакнути чланови Фото-клуба *Бранко Бајић* одржали су групну изложбу у Ликовном салону Трибине младих у Новом Саду 1978. године.¹¹¹³ Наредне године у Салону Музеја савремене уметности отворена је изложба Мирка Ловрића *Негатив-позитив*.¹¹¹⁴ У Галерији Културног центра у Јагодини одржана је самостална изложба слика и фотографија Слободана Штетића 1980. године.¹¹¹⁵ У Великој галерији Културног центра Београда отворена је изложба фотографија члана Фото-клуба *Београд* Душана Миловановића 1980. године.¹¹¹⁶ Предраг Михајловић Циле приредио је изложбу портрета, актова и пејзажа у Малом ликовном салону у Крагујевцу 1981. године.¹¹¹⁷ Током 1982. године отворене су изложба музичара и члана Фото-клуба *Београд* Виктора Мацарола у Салону Музеја савремене уметности и изложба Дејана Диздара у Студентском културном центру у Београду.¹¹¹⁸ У Музеју примењене уметности приређена је ретроспективна изложба ратних фотографија Жоржа Скригина 1983. године, а на истом месту отворена је и постхумна ретроспектива радова Милоша Павловића 1986. године.¹¹¹⁹ Исте године отворена је изложба *Откривање истине* Горана Малића у Дому омладине у Панчеву.¹¹²⁰ У Срећној галерији СКЦ-а одржана је самостална изложба Бранибора Дебељковића *Ја и моје не-Ја у ЛСД-25 трину* 1984. године.¹¹²¹ Кандидат-мајстор фотографије Ладислав Петреш приредио је у Ликовној галерији Дома ЈНА у Сомбору изложбу *Побуна природе* 1984. године.¹¹²² Исте године, у Малом ликовном салону у Крагујевцу, у оквиру Манифестације *Крагујевачко лето*, одржана је самостална изложба члана Фото-кино клуба Чачак Зорана Милошевића.¹¹²³ У исто време, 1984. године, у галерији *Видиковац* која се налазила на 22 спрату Палате *Београд*, изложбу је отворио Виктор Мацарол, а Мирко Ловрић је приредио самосталну изложбу у Центру за савремену уметност у Руану.¹¹²⁴ Ретроспективна изложба Миодрага Ђорђевића *Фотографије 1944-1984* отворена је у Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић* 1985. године, а у истој галерији приређена је и ретроспектива Томислава

¹¹⁰⁹ Danilo Cvetanović, *Akt foto, izložba umetničke fotografije* [k], Kulturni centar, Novi Sad, 1973.

¹¹¹⁰ Eterović, Matić (t).

¹¹¹¹ Anonim., *Informacije* [Petar Mitić], FKR, XXXII, 2, 1979, 20.

¹¹¹² Anonim., *Male vesti* [Dragan Đorđević], FKR, XXXII, 2, 1979, 20.

¹¹¹³ Györe Géza, *Prva ovogodišnja izložba fotografija u Vojvodini*, FKR, XXXI, 4, 1978, 16

¹¹¹⁴ Mirko Lovrić, *negativ + pozitiv* [k], MSU, Beograd, 1979.

¹¹¹⁵ Slobodan Štetić, *Slike/fotografije* [k], Kulturni centar, Svetozarevo, 1980.

¹¹¹⁶ Dušan Milovanović, *Izložba fotografije* [k], KCB, Beograd, 1979.

¹¹¹⁷ Anonim., *Kratke vesti* [Predrag Mihajlović Cile], FKR, XXXIV, 10, 1981, 4.

¹¹¹⁸ Victor Macarol, Ješa Denegri (t), *Victor Macarol* [k], MSU, Beograd, 1982; Milena Marjanović, *Život ulice*, FKR, XXXVI, 4, 1983, 11-12; Goran Malić, *Korak od klasičnog, izložba Dejana Dizdara*, FKR, XXXV, 5, 1982, 14.

¹¹¹⁹ Anonim., *Kratke vesti* [Žorž Skrigin], FKR, XXXVI, 5, 1983, 4; V. Mojsilović, *Ljudi i događaji* [Miloš Pavlović], FI, 1, 1987, 22.

¹¹²⁰ Anonim., *Kratke vesti* [Goran Malić], FKR, XXXVI, 4, 1983, 4.

¹¹²¹ Dragica Vukadinović, *U punom zanosu, intervju sa B. Debeljkovićem*, FKR, 7-8, 1984, 6-7, 40.

¹¹²² Ladislav Petreš, *Pobuna prirode* [k], Likovna galerija Doma JNA, Sombor, 1984.

¹¹²³ Anonim., *Ljudi, događaji* [Zoran Milošević], FKR, XXXVII, 1, 1985, 4.

¹¹²⁴ [Liberte Dimanche], *U osvajanju novih prostora*, FKR, XXXVII, 12, 1984, 14.

Петернека 1987. године.¹¹²⁵ Самостална изложба Ђорђа Букилице *Портрети Ваљеваца* отворена је у свечаној сали Ваљевске гимназије 1986. године поводом Дана ослобођења Ваљева уз обиман каталог/књигу са текстовима сликара Љубе Поповић и других аутора.¹¹²⁶ Изложба фотографија мајстора фотографије Тибора Варге Шомођија, која је укључивала перформанс на отварању, приређена је у Галерији Дома омладине у Београду под називом *Еротско васкрсавање мумије* 1987. године.¹¹²⁷ Исте 1987. године одржана је у Салону Музеја примењене уметности изложба Драгана Пешића, као и изложба Николе Белајчића *Plastic Magic* у Салону Музеја савремене уметности у Београду.¹¹²⁸

У Салону фотографије у Београду отворене су многобројне самосталне изложбе чланова Савеза из Србије међу којима су: Бранибор Дебелковић (1962, 1985),¹¹²⁹ Данило Цветановић (1969, 1978),¹¹³⁰ Бранко Турин (1970),¹¹³¹ Живојин Ђорђевић (1970),¹¹³² Томислав Петернек (1972, 1975),¹¹³³ Иво Етеровић (1974, 1981),¹¹³⁴ Драгиша Радуловић (1975),¹¹³⁵ Бранислав Томић (1977),¹¹³⁶ Геза Ленерт (1978),¹¹³⁷ Милинко Стефановић (1978, 1987),¹¹³⁸ Дејан Диздар (1978, 1984),¹¹³⁹ Виктор Мацарол (1979),¹¹⁴⁰ Славољуб Стојановић (1979),¹¹⁴¹ Стеван Лазукић (1979),¹¹⁴² Драгољуб Замуровић,¹¹⁴³ Владимир Червенка (1980),¹¹⁴⁴ Тибор Варга-Шомођи (1981),¹¹⁴⁵ Бранко Белић (1981),¹¹⁴⁶ Бранимир Карановић (1982),¹¹⁴⁷ Раде Милисављевић (1983, 1988),¹¹⁴⁸ Драган Пешић (1983),¹¹⁴⁹ Видоје Васић (1983), Александар

¹¹²⁵ Ђорђевић, Harašić (t), *Miodrag Đorđević: Fotografije 1944-1984*; Peternek, *Retrospektivna izložba fotografije* [k]; Петернек је у истој галерији одржао још једну ретроспективну изложбу 2016. године: Peternek, *Život: retrospektivna izložba fotografije* [k].

¹¹²⁶ М. М., *Ličnosti i događaji* [Đorđe Bukilica], FI, 3, 1987, 24; Đorđe Bukilica, *Portreti Valjevaca 1977-1986* [k], Moderna Galerija, Valjevo, 1987.

¹¹²⁷ V. Mojsilović, *Ljudi i događaji* [Tibor Varga Šomodji], FI, 2, 1987, 23.

¹¹²⁸ Anonim., *Izložbe* [Dragan Pešić], FI, 3, 1987, 28; Nikola Belajčić, *Plastic Magic* [k], MSU, Beograd, 1987.

¹¹²⁹ Debeljković, *Nadrealistički predeli Kapadokije* [k].

¹¹³⁰ Anonim., *Kratke vesti* [Danilo Cvetanović], FKR, XXII, 6, 1969, 180; Anonim., *Vesti* [Beogradski SF], FKR, XXX, 10, 1978, 20.

¹¹³¹ Ivan Đorđević, *Izložba Branka Turina*, FKR, XXII, 7-8, 1970, 212.

¹¹³² Vojislav Đorđević, *Četvrta samostalna izložba Žike Đorđevića*, FKR, XXII, 2, 1970, 52.

¹¹³³ Tomislav Peternek, *[Izložba fotografije]* [k], SF, Beograd, 1972.

¹¹³⁴ Ivo Eterović, *Žene* [k], SF, Beograd, 1974; Ivo Eterović, *Fotografija & plakati* [k], SF, Beograd, 1981.

¹¹³⁵ Драгослав Мирковић, *Мајстори фотографије* [Д. Радуловић] у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 220.

¹¹³⁶ Драгослав Мирковић, *Кандидат-мајстори фотографије* [Б. Томић] у: Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, 232.

¹¹³⁷ Geza Lennert, *Fotografije* [k], SF, Beograd, 1984

¹¹³⁸ Anonim., *Vesti* [SF, Milinko Stefanović], FKR, XXX, 10, 1978, 20; Vidoje Mojsilović, *Ličnosti i događaji* [Izložba Milinka Stefanovića *Ista priča*], FI, 1, 1988, 25.

¹¹³⁹ Anonim., *Vesti* [SF, Dejan Dizdar], FKR, XXX, 10, 1978, 20.

¹¹⁴⁰ Victor Macarol, Branibor Debelković (t), *Ulica, fotografije* [k], SF, Beograd, 1979.

¹¹⁴¹ Slavoljub Stojanović, *Običan kineski čovek* [k], SF, 1979.

¹¹⁴² Stevan Lazukić, *Fotografije, Novi Sad* [k], SF, Beograd, 1979.

¹¹⁴³ Dragoljub Zamurović, *Zamurović, fotografije* [k], SF, Beograd, 1979.

¹¹⁴⁴ Vladimir Červenka, *Jezik televizije, fotografije* [k], SF, Beograd, 1980.

¹¹⁴⁵ Tibor Varga Šomodji, *[Izložba fotografija]* [k], SF, Beograd, 1981; Anonim., *Kratke vesti* [Tibor Varga Šomodji], FKR, XXXIV, 3, 1981, 4.

¹¹⁴⁶ Belić, *Portreti savremenika*.

¹¹⁴⁷ Zapisnik Saveta Salona fotografije, 26. 01. 1982, KMA.

¹¹⁴⁸ Rade Milisavljević, D. Tošić (izbor), *Ljudi i pejzaži, Indija, Šri Lanka, Nepal* [k], SF, Beograd, 1983. Rade Milisavljević, *Predeli od Jadrana do Tibeta*, [k], SF, Beograd, 1988.

¹¹⁴⁹ Dragan Pešić, *Fotografije*, [k], SF, Beograd, 1983.

Долгиј (1983, 1987),¹¹⁵⁰ Драган Танасијевић (1984, 1986),¹¹⁵¹ Радоје Ђукић (1984),¹¹⁵² Милан Алексић (1984),¹¹⁵³ Милош Солдатовић (1985),¹¹⁵⁴ Александар Келић (1985),¹¹⁵⁵ Мирослав Заклан (1985),¹¹⁵⁶ Горан Малић (1986),¹¹⁵⁷ Светислав Вучковић (1986),¹¹⁵⁸ Војин Рељин (1986),¹¹⁵⁹ Зоран Станковић (1987),¹¹⁶⁰ Еуфросинија Еја Јанковић (1987),¹¹⁶¹ Бранислав Бркић (1987),¹¹⁶² Имре Сабо (Imre Szabó),¹¹⁶³ Павле Јовановић (1988),¹¹⁶⁴ Ђорђе Букилица (1990),¹¹⁶⁵ Зоран Рубињони (1990)¹¹⁶⁶ и Милан Марковић (1991).¹¹⁶⁷ У Салону су организоване и ретроспективне изложбе Војислава Маринковића (1979), Станоја Бојовића (1980),¹¹⁶⁸ Милоша Јовановића (1981),¹¹⁶⁹ Миодрага Ђорђевића (1981),¹¹⁷⁰ Милоша Павловића (1981)¹¹⁷¹ и Стефана Богдановића (1986).¹¹⁷²

Као и у Салону фотографије и у новосадској Фото-галерији такође је одржан велики број самосталних изложби углавном аутора из Војводине. Поред осталих, приређене су ретроспективне изложбе Војислава Маринковића (1980) и Гезе Барте (1974, 1981)¹¹⁷³ као и многобројне самосталне изложбе аутора као што су: Стеван Лазукић (1978, 1981),¹¹⁷⁴ Драгољуб Замуровић (1979),¹¹⁷⁵ Тибор Варга-Шомођи (1980),¹¹⁷⁶ Стеван Крагујевић (1980),¹¹⁷⁷ Боривој Миросављевић (1980),¹¹⁷⁸ Геза Барта (1981),¹¹⁷⁹ Александар Марков

¹¹⁵⁰ Vidoje Vasić, Aleksandar Dolgij, [Изложба фотографија] [к], SF, Beograd, 1983; G. Vidaković, *Priča koja traje, Aleksandar Dolgij*, FI, 2, 1987, 27.

¹¹⁵¹ Tanasijević, Đukić (t), *Portreti savremenika*; Dragan S. Tanasijević, *Foto-grafike i solarizacije* [к], SF, Beograd, 1986.

¹¹⁵² Radoje Đukić, *Fotografije* [к], SF, Beograd, 1984; Milena Marjanović, *Radoje Đukić u Salonu fotografije, Beograd, januara 1984*, FKR, XXXVII, 3, 1984, 13.

¹¹⁵³ Aleksić, Šaponja (t), *Fotografije 1980-1984*.

¹¹⁵⁴ Miloš Soldatović, Aleksandar Kelić, *Fotografije* [к], SF, Beograd, 1985.

¹¹⁵⁵ Исто.

¹¹⁵⁶ Zaklan, *Fotografije*.

¹¹⁵⁷ Malić, Đokić (t), *Fotografije 1974-1985*.

¹¹⁵⁸ Vidoje Mojsilović, *Ličnosti i događaji* [Изложба Svetislava Vučkovića], FI, 1, 1987, 21.

¹¹⁵⁹ Vojin Reljin, *Fotografije* [к], SF, Beograd, 1986.

¹¹⁶⁰ Stanković, Denegri (t) i dr., *Fotografi, beogradske fotografske zanatske radnje*.

¹¹⁶¹ Gordana Vidaković, *Beli zapisi* [изложба Eufrosinije Miše Janković], FI, 4, 1987, 26.

¹¹⁶² Branislav Brkić, *Kolor fotografije* [к], SF, Beograd, 1987.

¹¹⁶³ Imre Sabo, *Quo vadis?* [к], SF, Beograd, 1987.

¹¹⁶⁴ Pavle Jovanović, Gordana Vidaković (t), *Fotografije* [к], SF, Beograd, 1988, цитирано у: Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 170.

¹¹⁶⁵ Đorđe Bukilica, *Beogradska razglednica* [к], SF, Beograd, 1990.

¹¹⁶⁶ Zoran Rubinjoni, *Podvodna fotografija* [к], SF, Beograd, 1990, цитирано у: Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 173.

¹¹⁶⁷ Milan Marković, *Vašar je bio na vašaru* [к], SF, Beograd, 1991.

¹¹⁶⁸ Bojović, Stanić (t), *Stanoje Bojović*.

¹¹⁶⁹ Jovanović, Malić (t), *Miloš Jovanović*.

¹¹⁷⁰ Anonim., *Kratke vesti* [M. Đorđević, M. Pavlović], FKR, XXXIV, 3, 1981, 4.

¹¹⁷¹ Исто.

¹¹⁷² Stefan Bogdanović, *Fotografije*, [к], SF, Beograd, 1986.

¹¹⁷³ Прва изложба одржана је атељеу *Златно око* Фото-кино клуба *Бранко Бајић*. Borivoj Mirosavljević, *Svedok vremena*, FKR, XXVII, 1974, 5-6; Geza Barta, Sava Stepanov (t), *Retrospektivna izložba Geze Barte, fotografije i skice*, FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1981.

¹¹⁷⁴ Stevan Lazukić, *Izložba fotografija Stevana Lazukića* [к], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1978; Stevan Lazukić, *Stevan Lazukić* [к], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1981.

¹¹⁷⁵ Dragoljub Zamurović [к], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1979.

¹¹⁷⁶ Tibor Varga Šomodi, *Fotografije* [к], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1980.

¹¹⁷⁷ Stevan Kragujević, Borivoj Mirosavljević (ur.), *Tito i pioniri, fotografije Stevana Kragujevića* [к], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1980.

¹¹⁷⁸ Borivoj Mirosavljević, *25. godina fotografije* [к], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1980.

¹¹⁷⁹ Barta, Stepanov (t) *Retrospektivna izložba Geze Barte, fotografije i skice*.

(1981),¹¹⁸⁰ Ласло Дорман (1982),¹¹⁸¹ Александар Цветиновски (1982),¹¹⁸² Јован Вајдл (1982),¹¹⁸³ Душан Тодоровић (1983),¹¹⁸⁴ Марио Хлача,¹¹⁸⁵ Ладислав Петреш (1983),¹¹⁸⁶ Петар Јовановић (1983),¹¹⁸⁷ Ана Лазукић (1975, 1981, 1983),¹¹⁸⁸ Рада Чупић (1984),¹¹⁸⁹ Гизела Шимић (1984),¹¹⁹⁰ Мирослав Перић (1985),¹¹⁹¹ Предраг Шиђанин (1985),¹¹⁹² Владко Лозић,¹¹⁹³ Звонимир Жупанић (1985),¹¹⁹⁴ Снежана Ристић (1986),¹¹⁹⁵ Бранимир Карановић (1986),¹¹⁹⁶ Зоран Милошевић (1986),¹¹⁹⁷ Андреј Тишма (1987),¹¹⁹⁸ Душан Шегуљев (1989),¹¹⁹⁹ Тамаш Кардош (1990),¹²⁰⁰ Мирослав Вајдле (1990, 1992)¹²⁰¹ и Владета Милојевић (1991)¹²⁰².

У периоду после 1991. године организоване су бројне самосталне изложбе и мањи број групних изложби чланова Савеза. Постхумна ретроспективна изложба радова једног од пионира Савеза, Секуле Меденице, отворена је у Малој галерији *Сингидунум* у Београду 1992. године.¹²⁰³ У галерији Француског културног центра у Београду приређена је изложба Војислава Маринковића *Париске успомене 1951-1956*, у сарадњи са Националним центром за фотографију, 1995. године.¹²⁰⁴ У Музеју савремене уметности отворена је 1996. године ретроспективна изложба Мирка Ловрића чија је кустоскиња била Јасна Тијардовић Поповић.¹²⁰⁵ У Ликовној галерији Културног центра 1996. године отворена је изложба Мирослава Заклана *Окрзнута истина 1984-1996*.¹²⁰⁶ У Галерији Музеја 25. мај отворена је 1998. године ретроспективна изложба Гезе Барте поводом Награде за животно дело ФСЈ. Горан Малић је 1999. године приредио изложбу радова Миодрага Ђорђевића *Луминокетинети: ново читање* у Галерији Прогрес у Београду.¹²⁰⁷ У Галерији Ремонт у Београду одржана је самостална изложба *Urbs ex Machina* члана Фото-клуба *Стив Наумов* Бранислава Томића

¹¹⁸⁰ Anonim., *Kratke vesti* [Aleksandar Makrov], FKR, XXXIV, 9, 1981, 4.

¹¹⁸¹ Laslo Dorman, Oto Tolnai (t), *Kontak-kopije Lasla Dormana* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1982.

¹¹⁸² Aleksandar Cvetinovski, Sava Stepanov (t), *Aleksandar Cvetinovski* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1982.

¹¹⁸³ Jovan Vajdl, *Sport i oko sporta* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1982.

¹¹⁸⁴ Dušan Todorović, Nikola Stojanović (ur.), Sava Stepanov (t), *Dušan Todorović, Instant beleške* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1983.

¹¹⁸⁵ Mario Hlača, *Mario Hlača* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1983.

¹¹⁸⁶ Ladislav Petreš, *[Izložba fotografija]* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1983.

¹¹⁸⁷ Petar Jovanović, Borivoj Mirosavljević (t), [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1983.

¹¹⁸⁸ B. Mirosavljević, *Reporter u suknji*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 22; Ana Lazukić, *Ana Lazukić*, [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1981; Anonim., *Kratke vesti* [Ana Lazukić], FKR, XXXVI, 2, 1983, 4.

¹¹⁸⁹ Rada Čupić, *Da li sam ja ovdje, fotografija* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1984.

¹¹⁹⁰ Gizela Šimić, *Fotografije* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1984.

¹¹⁹¹ Miroslav Perić, Sava Stepanov (t), [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1985.

¹¹⁹² Sava Stepanov (ur.), *Predrag Šiđanin, Lidija Srebotnjak, Jozef Klatik* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1985.

¹¹⁹³ Vladko Lozić, *[Retrospektivna izložba]* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1985.

¹¹⁹⁴ Predrag Caranović, *Ljudi, događaji* [Svetlosna intervencija], FKR, XXXVII, 6, 1985, 4.

¹¹⁹⁵ Snežana Ristić, *Fotografije* [k], Grafički kolektiv, Beograd, FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1986.

¹¹⁹⁶ Branimir Karanović, A. Đurić (t) *Fotografija* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1986.

¹¹⁹⁷ Zoran Milošević [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1986.

¹¹⁹⁸ Andrej Tišma [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1987.

¹¹⁹⁹ Dušan Šeguljev, *Priča o podzemnom prolazu* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1989.

¹²⁰⁰ Tamaš Kardoš, Tabak Lajoš (t), *Fotografije* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1990.

¹²⁰¹ Miroslav Vajdle, [k], FKK Branko Bajić, Dnevnik, Novi Sad, 1990; Miroslav Vajdle, Sava Stepanov (t), [k], FKK Branko Bajić, Dnevnik, Novi Sad, 1992.

¹²⁰² Vladeta Milojević, *Fotografije* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1991.

¹²⁰³ Секула Меденица, Горан Малић (т), *Секула Меденица, Избор радова 1955-1985* [к], Секција ликовних уметника фотографије, Мала галерија Сингидунум, Београд, 1992.

¹²⁰⁴ Александра Естела Бјелица, *Париске успомене Војислава Маринковића у: Војислав Маринковић, Париске успомене 1951-1956* [к], Француски културни центар, Београд, 1995, цит. у: Малић, *Летопис српске фотографије 1839-2008*, 178.

¹²⁰⁵ Мирко Ловрић, Јасна Тијардовић Поповић (ур.), *Ретроспективна изложба* [к].

¹²⁰⁶ Miroslav Predojević, *Okrznuta istina, portreti 1984-1996* [k], [s. n.], Beograd, 1996.

¹²⁰⁷ Ђорђевић, Малић (т), *Луминокетинети: ново читање*.

2000. године.¹²⁰⁸ У Уметничкој галерији *Надежда Петровић* у Чачку одржана је 2003. године ретроспектива радова Бранибора Дебељковића, а 2007. године ретроспектива Гезе Ленерта.¹²⁰⁹ Током 2006. године објављена је књига *Драгољуб Тошић: Фотографије*, а 2009. године је објављена књига *Петернек: Живети с фотографијом*, обе у издању предузећа *Рефот Б* које је било издавач часописа *Рефот*.¹²¹⁰ Ретроспективна изложба Драгише Радуловића одржана је у Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић* у Београду 2016. године.¹²¹¹

У склопу свеобухватног фотографског програма Галерије Артгет у оквиру Културног центра Београда отворене су бројне самосталне изложбе некадашњих чланова Савеза. Поред тога, кустоси годишњег програма ове галерије, били су и Горан Малић (2005), Милан Алексић (2006), Бранимир Карановић (2008), Ђорђе Одановић (2010) и Александар Келић (2014). Поред њих самосталне изложбе у овој галерији имали су и други некадашњи чланови југословенског Савеза: Горан Басарић, Бранислав Бркић, Данило Цветановић, Павле Јовановић, Геза Ленерт, Мирко Ловрић, Предраг Циле Михајловић, Драгослав Мирковић, Драгиша Радуловић и Бранко Турин.¹²¹² Горан Малић је 2004. и 2011. године био кустос две изложбе у оквиру којих је представљен хронолошки организован преглед многих истакнутих аутора организованог фото-амтеризма у Србији. Аутори представљени у оквиру прве изложбе *Теме и мотиви српске фотографије 1950-1960* били су: Драгољуб Алексић, Добривоје Барловац, Милан Бјелић, Миодраг Богдановић, Станоје Бојовић, Рацо Булатовић, Јулије Брежан, Бранибор Дебељковић, Миленко Додер, Миодраг Ђорђевић, Иво Етеровић, Новак Живковић, Милош Јовановић, Душан Кнежевић, Милутин Лазић, Војислав Маринковић, Петар Маринковић, Секула Меденица, Стојан Миливојевић, Боривој Миросављевић, Видоје Мојсиловић, Александар Нађ, Петар Оторанов, Александар Саша Павловић, Милош Павловић, Драган Пантић, Томислав Петернек, Срећко Подвинец, Стеван Ристић, Мира Ристић Кнежевић, Стеван Секел и Петар Црнобори. Поред фотографија Дебељковића, Додера, Ђорђевића, Етеровића, Јовановића, Меденице, Маринковића, Александра Павловића, Милоша Павловића, Петернека, Тошића, Турина, Цветановића и Црноборија, на другој изложби *Теме и мотиви српске фотографије 1960-1970*. представљене су и фотографије Стефана Богдановића, Ђорђа Букилице, Живојина Ђорђевића-Савкина, Мирка Ловрића, Радета Милисављевића, Мирослава Никољачића, Драгише Радуловића и Славољуба Станојевића.¹²¹³

¹²⁰⁸ Branislav Tomić, *Urbs ex machina* [к], Galerija Remont, Beograd, 2000, цитирано у: Малић, *Летпис српске фотографије, 1839-2008*, 181.

¹²⁰⁹ Дебељковић, Петронијевић (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива, 1936-2001*, 3; Геза Ленерт, *Трагови у песку, фотографије* [к], Галерија *Надежда Петровић*, Чачак, 2007.

¹²¹⁰ Dragoljub Tošić, Ivana Brezovac (ur.) i dr., *Dragoljub Tošić: Fotografije*, Refot B, Beograd, 2006; Tomislav Peternek, Milan Živković (ur.), *Peternek: Živeti s fotografijom*, Refot B, Beograd, 2009.

¹²¹¹ Драгиша Радуловић, *Искрице духа, одсјаји душе, Фотографије Драгише Радуловића, Ретроспектива 1959-2016*.

¹²¹² Драгиша Радуловић, Милена Петровић Раић (т), *Живот уметника, Портрети (1962-2004)* [к], КЦБ, Београд, 2004; Данило Цветановић, Горан Малић (т) *Акт-фотографије (1965-2004)* [к], КЦБ, Београд, 2005; Бранко Турин, Горан Малић (т), *Изабране фотографије* [к], КЦБ, Београд, 2005; Mirko Lovrić, Čedomir Vasić (t), *Na izvorima fotografije* [к], КСВ, Београд, 2005; Горан Малић, Весна Тодоровић (т), *Београд: лични поглед фотографије 1973-2005, по избору Томислава Петернека* [к], КЦБ, Београд, 2005; Aleksandar Kelić, *Pomen Đorđu: nezavršena i nezavršena priča* [к], КСВ, Београд, 2005; Branislav Tomić, Milanka Todić (t), *Urbs ex machina*, КСВ, Београд, 2005; Predrag Cile Mihajlović, *Zastava* [к], КСВ, Београд, 2006; Pavle Jovanović, Ognjen Topalović, Dejan Pavlović, Slavko Timotijević (t), *Fantastika u fotografiji* [к], КСВ, Београд, 2008; Dragoslav Mirković, *Fotografije* [к], КСВ, Београд, 2009; Горан Басарић, *Градска пасторала* [к], КЦБ, Београд, 2011; Геза Ленерт, Маја Шивец, *Ко смо, где смо?* [к], КЦБ, Београд, 2014; Бранислав Бркић, Милан Живковић, *Овде и тамо* [к], КЦБ, Београд, 2014; Милан Алексић, Иван Манојловић, *Узорци* [к], КЦБ, Београд, 2018.

¹²¹³ Горан Малић, *Теме и мотиви српске фотографије 1950-1960* [к], КЦБ, Београд, 2004; Горан Малић, *Теме и мотиви српске фотографије 1960-1970* [к], КЦБ, Београд, 2011.

6.1.6. Салон фотографије у Београду и Фото-галерија у Новом Саду

Уредник Салона и технички секретар Савеза био је Стеван Ристић, а програм је уређивао Савет у коме су, поред осталих, били представници југословенског и републичког Савеза и УЛУПУДС-а. Због финансијских проблема, галерија је повремено уступана за изложбе других садржаја, али од краја седамдесетих година њен програм је укључивао само фотографске изложбе.¹²¹⁴ Салон фотографије отворен је изложбом радова мајстора фотографије Тоше Дапца из Хрватске, а у оквиру следеће изложбе приказане су фотографије из рата у Алжиру фото-репортера Мохамеда Коуација.¹²¹⁵ После ретроспективне изложбе словеначког мајстора фотографије Петера Коцјанчича и изложбе радова Бранибора Дебелковића следила је групна изложба фотографија студената из ДР Немачке отворена у новембру 1962. године, а отварању је присуствовала и тадашња амбасадорка Немачке Демократске Републике у Југославији, Елеонора Штајмер (Eleonora Steimer).¹²¹⁶ У марту 1963. године отворена је изложба бугарског фотографа Владимира Димчева.¹²¹⁷ Аутори из Бугарске били су међу најчешћим излагачима из иностранства у Салону фотографије и током 1966. године отворена је самостална изложба Радослава Парушева *Лето у Варни*, као и групна изложба десет бугарских фото-аматера.¹²¹⁸ Исте године приређена је и изложба рекламних фотографија у боји немачко-белгијске фирме Агфа-Геверт (Agfa-Gevaert).¹²¹⁹ Ретроспектива америчког фотографа и аутора велике изложбе *Породица човека* Едварда Стајкена одржана је током јула 1966. године.¹²²⁰ Наредне године отворена је још једна гостујућа изложба *Међународна изложба акт фотографије*, на којој је су представљене фотографије 38 аутора из Сједињених Држава, Западне Немачке, Француске, Швајцарске и Јапана, укључујући Мана Реја, Фредерика Сомера (Frederick Sommer) и Едварда Вестона.¹²²¹ Исте 1967. године, отворена је изложба *Људи у данима мира и рата* Микхаила Трахмана који је фотографисао и за време Другог светског рата у Русији.¹²²² Изложба другог совјетског фотографа, Александра Птицина, одржана је 1969. године, а почетком 1970. године приређена је изложба *Седам светских мајстора модне фотографије* међу којима су били Френк Хорват (Frank Horvat),

¹²¹⁴ Anonim., *Vesti* [Beogradski Salon fotografije], FKR, XXX, 10, 1978, 20. Током овог периода у Салону је одржавано око 20 изложби годишње. Anonim., *Salon fotografije u 1981. godini*, FKR, XXXIV, 2, 1981, 30.

¹²¹⁵ Anonim., *Retrospektivnom izložbom Toše Dapca otvoren Salon fotografije u Beogradu*, FKR, XV, 3, 1962, 22; Anonim., *Izložba alžirskog foto-reportera u beogradskom Salonu fotografije*, FKR, XV, 4, 1962, 22; Voja Marinković, *Izložba alžirskog foto-reportera u Beogradu*, FKR, XV, 5, 1962, 7.

¹²¹⁶ Anonim., *Izložba Petra Kocjančiča u Beogradu*, FKR, XV, 6, 1962, 4; Anonim., *Fotografija Petra Kocjančiča i Branibora Debelkovića u beogradskom Salonu fotografije*, FKR, XV, 5, 1962, 10. Anonim., *Studenti Nemačke Demokratske Republike izlažu u Beogradu*, FKR, XV, 12, 1962, 22; Vid. Mojsilović, *Izložba studenata iz Nemačke*, FKR, XVI, 1, 1963, 7.

¹²¹⁷ Anonim., *Izložba Vladimira Dimčeva u Beogradu*, FKR, XVI, 4, 1963, 6-7.

¹²¹⁸ V. Mojsilović, *Leto u Varni*, FKR, XIX, 7-8, 1966, 182; Anonim., *Kratke vesti* [Radoslav Parušev], FKR, XIX, 6, 1966, 166; M. J., *Izložba bugarskih foto-umetnika*, FKR, XIX, 11, 1966, 281.

¹²¹⁹ Anonim., *Kratke vesti* [Agfa Gevaert], FKR, XIX, 9, 1966, 223.

¹²²⁰ M. Jovanović, *Edward Steichen fotograf*, FKR, XIX, 11, 1966, 273. M. Jovanović, „Baletski konkurs u Varni” *Rumjane Bojadžijeve*, FKR, XXIV, 12, 1971, 19. Miodrag Jovanović, *Fotografija u Japanu*, FKR, XXXVI, 9, 1983, 16-8; Miodrag Jovanović i dr., *Odlazak legende: Dragoljub Tošić*, RF, 23, jun 2004, 10-21; Miodrag Jovanović, „Ljudi i planine”, *IV izložba planinarske fotografije*, FKR, XV, 4, 1962, 22; ; M. Jovanović, *Fotografija na Žiselu u Omoljici*, FKR, XXVI, 1973, 10-11. M. Jovanović, *3 značajne izložbe*, FKR, XXI, 21, 1969, 41.

¹²²¹ Аутор изложбе био је Тас Тот (Tas Toth) кустос Градског музеја у Минхену, а један број фотографија позајмљен је из Музеја модерне уметности у Њујорку. Anonim. (ur.), *Međunarodna izložba akt fotografije* [k], FSJ, Beograd, [1967]; M. J., *Međunarodna izložba akt fotografije*, FKR, XX, 3, 1967, 61.

¹²²² Mikhail Anatolevič Trahman, *Ljudi u danima mira i rata* [k], SF, Beograd, 1968.

Дејвид Монтгомери (David Montgomery) и Хиро (Hiro).¹²²³ Групна изложба аутора из ДР Немачке отворена је 1971. године, а затим и изложба еротске фотографије *Девојке* у оквиру које су изложени радови Сема Хаскинса (Sam Haskins), Дејвида Хамилтона (David Hamilton), Френсиса Ђабетије (Francis Giabetta) и Кишина Шинојаме (Kishin Shinoyama).¹²²⁴ Исте године одржана је изложба радова 11 фотографа из колекције Музеја модерне уметности у Њујорку, као и изложба три италијанска фотографа – Нанда Кастелатија (Nando Castellati), Ардуина Алтрана (Arduin Altran) и Карла Бевилакуе (Carlo Bevilacqua), а после тога и изложба фотографкиње Румјане Бојацијеве из Бугарске.¹²²⁵ Током 1976. године отворена је изложба италијанских фотографа Ђорђа Лотија (Georgio Lotti) и Марија Ђакомелија (Mario Giacomelli).¹²²⁶ Изложба *Свет у коме живим, 9. FIAP 1977 Фото форум младих*, отворена је 1977. године у организацији Међународне федерације уметничке фотографије.¹²²⁷ Током 1978. године отворене су изложбе радова фотографа из Мађарске, ДР Немачке и Замбије.¹²²⁸ Изложба чувеног јерменско-канадског фотографа славних личности Јусуфа Карша отворена је 1979. године и у оквиру ње је представљен његов портрет председника Тита.¹²²⁹ Групна изложба фото-аматера из Финске, као и изложба аутора из Индије отворене су 1979. године.¹²³⁰ Током 1980. године представљени су радови шведских фотографа Бенија Хелберга (Benny Hellberg) и Пера Хелмарка (Per Heellmark), а затим и источнонемачка ауторка Сибил Бергеман (Sibylle Bergemann), алжирски фотограф Али Марок (Ali Marok) и групна изложба аутора из Кине.¹²³¹ Путујућа изложба Британског савета коју је организовала кустоскиња Тереза Глидоу (Teresa Gleadowe) *Фотографија као медиј (Photography as Medium)*, на којој је представљено 36 радова 12 британских уметника и уметница, отворена је 1981. године.¹²³² Исте године приређене су и изложбе мађарског фотографа Петера Корниша (Peter Cornish), браће Бркан из Хрватске, Ивана Дворшака из Словеније и бугарских, совјетских и загребачких фото-аматера.¹²³³ *Савремена аматерска фотографија у Аустрији* био је назив изложбе коју је организовао Савез аустријских аматерских фотографских друштава 1982. године.¹²³⁴ Изложба апстрактних фотографија немачко-француског сликара Ханса Хартунга (Hans Hartung)

¹²²³ Anonim., *Aleksandar Ptacin*, FR, XXIII, 2, 1970, 42-44; Anonim., *Kratke vesti* [Sedam svetskih majstora modne fotografije], FKR, XXII, 3, 1970, 84; Ivan Đorđević, *Izložba modne fotografije*, FKR, XXII, 4, 1970, 116.

¹²²⁴ Ivan Đorđević, *Izložba foto-umetnika SR Nemačke*, FKR, XXIV, 3, 1971, 19. Anonim., *Salon fotografije u Beogradu: izložba erotске fotografije „Devojke”*, FKR, 1971, 10, 27.

¹²²⁵ Ђ., *Izložba novih fotografa SAD*, FKR, XXIV, 2, 1971, 19-21; M. J., *Izložba trojice Italijana*, FKR, XXIV, 12, 1971, 20; M. Jovanović, „*Baletski konkurs u Varni*” *Rumjane Bojadžijeve*, FKR, XXIV, 12, 1971, 19.

¹²²⁶ M. J., *Loti i Đakomeli u Beogradu*, FKR, XXIV, 7-8, 1976, 6-7.

¹²²⁷ Erich Kees i dr. (ur.), *Svet u kome živim, 9. FIAP foto forum mladih 1977. FFFJ* [k], FSJ, Beograd, 1978.

¹²²⁸ Anonim. (ur.), *Foto-umetnici Zambije* [k], SF, Beograd, 1978; Anonim., *Vesti* [Beogradski Salon fotografije], FKR, XXX, 10, 1978, 20.

¹²²⁹ Jusuf Karš, *Portreti poznatih ličnosti* [k], SF, Beograd, 1979; Anonim., *Izložba Jousufa Karsha, Portreti poznatih ličnosti*, FKR, XXXII, 2, 1979, 8-9; Изложба је после Београда приказана у Фото-галерији у Новом Саду.

¹²³⁰ Anonim., *Male vesti* [Finska fotografija], FKR, XXXII, 7-8, 1979, 28; Anonim. (ur.), *Foto-umetnici Indije* [k], SF, Beograd, 1978.

¹²³¹ Anonim., *Kratke vesti* [Salon fotografije], FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 6; Sibylle Bergemann, *Fotografije, NDR* [k], SF, Beograd, 1980; Ali Marok, *Alžir, fotografije* [k], SF, Beograd, 1980; Anonim. (ur.), *Savremena kineska fotografija* [k], SF, Beograd, 1980; M. Šaponja, *Savremena kineska fotografija*, SF, Beograd, FKR, XXXIII, 12, 1980, 12-14.

¹²³² Anonim. [Tereza Glidou, ur.], *Fotografija kao medij* [k], SF, Beograd, 1981; Ješa Denegri, *Fotografija kao medij*, FKR, XXXV, 3, 1982, 21-22; Anonim., *Kratke vesti* [izložba *Fotografija kao medij*], FKR, XXXV, 1, 1982, 4; British Council Exhibitions, *Photography as Medium*, <https://visualarts.britishcouncil.org/programmes/exhibition/photography-as-medium-1980>, pr. 05. 2025.

¹²³³ Peter Korniš, *Fotografije, Mađarska* [k], SF, Beograd, 1981; Anonim., *1/125* [Savremena sovjetska fotografija], FKR, XXXV, 1, 1982, 32; M. Š., *Bugarska fotografija*, Salon fotografije, FKR, XXXIV, 2, 1981, 16-17; Zdenko Kumšić (ur.), *Savremena zagrebačka fotografija* [k], SF, Beograd, 1981; Ante Brkan, Zvonimir Brkan, *Braća Brkan* [k], SF, Beograd, 1981; Ivan Dvoršak, *Fotografije* [k], SF, Beograd, 1981.

¹²³⁴ Johann Strizsik (t), *Savremena amaterska fotografija u Austriji*, SF, Beograd, 1982.

отворена је 1984. године, а наредне године приређена је групна изложба фотографија 18 канадских уметница и уметника *Midcontinental Vision*.¹²³⁵ Изложба *Мексико* мексичке фотографкиње југословенског порекла Виде Јовановић (Vida Yovanovich) отворена је 1988. године.¹²³⁶ Поред многих других иностраних аутора и ауторки чији рад је био изложен, у Салону је приказана и изложба радова познатог мексичког фотографа Мануела Кариља (Manuel Carrillo).¹²³⁷

У Салону фотографије отворена је 1963. године, поводом Четвртог конгреса *Народне технике* групна изложба радова фото-аматера који су били награђени током претходне две године.¹²³⁸ Чланови Фото-секције Удружења новинара Србије одржали су изложбу *Моја најмилија фотографија* 1966. године.¹²³⁹ Тематска изложба *Портрет у југословенској фотографији* одржана је 1967. године а наредне *Четврта међуклупска изложба студентске фотографије* приређена је у знаку солидарности са народом Вијетнама.¹²⁴⁰ У ово време одржана је изложба *Пејзаж у југословенској фотографији* на којој су, поред осталих чланова Савеза из других република, учествовали и Бранибор Дебељковић и Милош Јовановић.¹²⁴¹ Током 1976. године отворена је прва у низу изложби најактивнијих чланова Фото-клуба *Београд Фотографије десеторице*.¹²⁴² Групна изложба фотографија на којима је приказано ношење Титове штафете кроз Југославију отворена је 1979. године када и изложба фотографија последица катастрофалног земљотреса који се догодио 15. априла у Црној Гори.¹²⁴³ После ње је приказана изложба *Словеначка социјална фотографија између два рата* по избору словеначког мајстора фотографије Стојана Керблера.¹²⁴⁴ Групна изложба чланова Фото-клуба *Београд* који су почели као фото-аматери а касније постали самостални уметници и професионалци *Аматери – професионалци* одржана је 1980. године.¹²⁴⁵ Исте године отворена је и прва од две продајне изложбе *Фотографија за ваш стан*.¹²⁴⁶ Изложба *Град угодан за живљење* организована је 1981. године, у сарадњи Савеза са београдским Центром за планирање урбаног развоја.¹²⁴⁷ Исте године одржана је и *Прва југословенска изложба подводне фотографије* у сарадњи Савеза са Друштвом подводних активности и Савезом за подводне активности и спортски риболов.¹²⁴⁸ Изложба *Савремена аматерска фотографија у*

¹²³⁵ Hans Hartung, *Francuska* [k], SF, Beograd, 1983; Ješa Denegri, *Hans Hartung fotograf*, FKR, XXXVII, 3, 1984, 12-3; Milan Aleksić (ur.), *Midcontinental Vision, fotografije u Vinipegu, Kanada* [k], SF, Beograd, 1985.

¹²³⁶ Vida Yovanovich, *Meksiko* [k], SF, Beograd, 1988.

¹²³⁷ Manuel Carrillo, Frank Cristopher (t), *Meksiko* [k], SF, Beograd, n. d.

¹²³⁸ Anonim., *Izložba fotografije u čast IV kongresa Narodne tehnike Srbije*, FKR, XVI, 5, 1963, 22.

¹²³⁹ Ова изложба наредне године постављена је у Центру за културу у Нишу. Anonim., *Kratke vesti* [Niš], FKR, XX, 3, 1967, 69.

¹²⁴⁰ Anonim., *Beograd* [Četvrta izložba studentske fotografije], FKR, XXI, 1, 1968, 13. Anonim., *Kratke vesti* [Dve zanimljive izložbe], FKR, XX, 6, 1967, 153.

¹²⁴¹ Anonim. (ur.), *Pejzaž u jugoslovenskoj fotografiji* [k], FSJ, Beograd, n. d.

¹²⁴² Vojislav Marinković, *Izložba deseterice najaktivnijih članova Foto-kluba „Beograd”*, FKR, XXX, 9-10, 1977, 12; Anonim., *Fotografije deseterice 1977* [k], SF, Foto-klub Beograd, Beograd, 1977; Anonim., *Fotografije deseterice 1978* [k], SF, Foto-klub Beograd, Beograd, 1977; Goran Malić (ur.), *Fotografije deseterice 1979* [k], SF, Foto-klub Beograd, Beograd, 1979.

¹²⁴³ Anonim., *Kratke vesti* [Izložba posledica zemljotresa], FKR, XXXII, 9, 1979, 4; Anonim., *Kratke vesti* [Izložba Titove štafete], FKR, XXXII, 9, 1979, 4;

¹²⁴⁴ Stojan Kerbler (ur.), Aleksander Bassin (t), *Socijalna tematika u slovenačkoj fotografiji između dva rata* [k], SF, Beograd, 1979.

¹²⁴⁵ Anonim., *Kratke vesti* [Amateri-profesionalci], FKR, XXXIII, 1, 1980, 4.

¹²⁴⁶ M. Š., *Prodajna izložba u Beogradu*, FKR, XXXIV, 2, 1981, 32. Друга продајна изложба отворена је у Салону 1982. године. Zoran Hudak, *2. prodajna izložba u Salonu fotografiju*, FKR, XXXV, 3, 1982, 15.

¹²⁴⁷ Slobodan Lazić i dr. (ur.), *Grad ugodan za življenje* [k], Centar za planiranje urbanog razvoja, SF, Beograd, 1981.

¹²⁴⁸ Goran Malić, *Povodom 1. jugoslovenske izložbe подводне fotografije u beogradskom Salonu fotografije*, maja 1981. године, FKR, XXXIV, 7-8, 1981, 8.

Аустрији у организацији Савеза аустријских аматерских фото-друштава отворена је 1982. године.¹²⁴⁹ Чланови београдског Фото-клуба *Електромашинац* организовали су 1982. године изложбу *Фотографија као фотографија и концепт*, чији је кустос био критичар Александар Богојевић, а наредне године отворена је изложба четворице млађих чланова овог клуба.¹²⁵⁰ Током 1983. године приређена је и изложба полазника фото-репортерског курса који је Томислав Петернек организовао у Југословенском институту за новинарство, као и изложба *Хумор-фото (Хумор у фотографији, фотографија у карикатури)*.¹²⁵¹ Изложба *Фотографија у Београду '83* на којој су учествовали аутори из Београда који су излагали у периоду од 1980. до 1983. године приређена је у Салону 1984. године, а селектори су били Дејан Диздар, Драгољуб Тошић, Миланка Шапоња, Јеша Денегри и Бранимир Карановић.¹²⁵² Изложба *Савремена турска фотографија* одржана је 1984. године, а годину дана касније, 1985. године, отворена је изложба *Примери употребе фотографије у концептуалној и постконцептуалној уметности, 1966-1985* на којој су представљени радови Марине Абрамовић, Радомира Дамњановића и других аутора.¹²⁵³ У сарадњи републичког Савеза са Астрономском опсерваторијом и Републичким хидро-метеоролошким заводом током 1987. године организована је изложба *Васиона и време* на којој су поред чланова Савеза учествовали и запослени у овим институцијама.¹²⁵⁴ Последња изложба отворена је у Салону фотографије у знак протеста поводом принудног затварања галерије током фебруара 1991. године и обухватала је радове 10 мајстора фотографије: Иве Етеровића, Томислава Петернека, Миодрага Ђорђевића, Бранибора Дебељковића, Горана Малића, Мирка Ловрића, Драгољуба Тошића, Александра Долгија, Војислава Маринковића и Данила Цветановића.¹²⁵⁵

Фото-кино клуб *Бранко Бајић* и Фото-секција *Бушач* предузећа Нафтагас приредили су, поводом дана рудара, изложбу *Човек и нафта* 1979. године.¹²⁵⁶ Исте године одржане су и изложбе *Деца на фотографијама југословенских фотоуметника* и *Златне очи несврстаних*.¹²⁵⁷ Чланови Фото-кино клуба *Бранко Бајић* припремили су репрезентативну изложбу у југословенском Културно-информативном центру у Паризу 1980. године којом је почела манифестација *Дани културе Војводине у Паризу*.¹²⁵⁸ Изложба *Дани туге и поноса* војвођанских фото-репортера листова *Дневник* и *Magyar Szó* у спомен на председника Јосипа Броза Тита одржана је 1980. године.¹²⁵⁹ Исте године одржана је групна изложба *Рад у објективу* домаћих аутора и самостална изложба немачког фотографа Роланда Хајнцла (Roland Heinzl), а наредне 10: *најуспешнији аутори Фото-кино клуба „Бранко Бајић” 1979*.¹²⁶⁰

¹²⁴⁹ Johann Strizsik (ur.), *Savremena amaterska fotografija u Austriji* [k], SF, Beograd, 1982.

¹²⁵⁰ Aleksandar Bogoević (ur.), *Fotografija kao fotografija i koncept* [k], Foto-klub *Elektromašinar*, SF, Beograd, 1982; Dejan Dizdar, *Grad kao izazov* [izložba], FKR, XXXVI, 9, 1983, 14.

¹²⁵¹ Anonim., *Kratke vesti [Izložba polaznika tečaja za foto-reportere]*, FKR, XXXVI, 4, 1983, 4; Anonim., *Humor u fotografiji – fotografija u karikaturi* [k], SF, Beograd, 1983; Ivica Mladenović, *Ogoljeni foto humor*, FKR, XXXVI, 7-8, 1983, 12-13.

¹²⁵² Anonim., *Ljudi, događaji [Izložba Fotografija u Beogradu '83]*, FKR, XXXVI, 3, 1984, 4.

¹²⁵³ Anonim. (ur.), *Savremena turska fotografija* [k], SF, 1984; Anonim. (ur.), *Primeri upotrebe fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti* [k], SF, Beograd, 1985.

¹²⁵⁴ Gordana Vidaković, *Vasiona i vreme*, FI, 4, 1987, 26.

¹²⁵⁵ Б. Петровић, *Протест фотографа*, Борба, 16-17. фебруар, 1991, 12.

¹²⁵⁶ Anonim., *Kalendar izložvi [Izložba Čovek i nafta]*, FKR, XXXII, 5, 1979, 19.

¹²⁵⁷ Dragoljub Tošić (t), *Deca na fotografijama jugoslovenskih fotoumetnika* [k], Foto-galerija, Novi Sad, SF, Beograd, 1979; Pavle Stanojević, *Zlatne oči nesvrstanih*, FKR, XXXII, 11, 1979, 27.

¹²⁵⁸ Anonim., *Kratke vesti [Dani kulture Vojvodine u Parizu]*, FKR, XXXIII, 6, 1980, 4.

¹²⁵⁹ Anonim., *Kratke vesti [Dani tuge i ponosa]*, FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 4.

¹²⁶⁰ Borivoj Miroslavljević (ur.), *Rad u objektivu* [k], FKK *Branko Bajić*, Novi Sad, 1980; Sava Stepanov, *Jednostavnost i čistota kompozicije*, FKR, XXXIII, 1, 1980, 13; Anonim., *10: najuspešnji autori Foto-kino kluba „Branko Bajić”*, FKK *Branko Bajić*, Novi Sad, 1981.

Изложба *Пејзаж у фотографији Војводине*, у оквиру које су учествовали само војвођански аутори, отворена је 1981. године, када и изложба *Нови облици фотографије у Војводини* на којој су изложени полароид снимци и фотографије уметника.¹²⁶¹ Наредне године отворена је изложба *Избор '81*, чији кустос је био Славко Тимотијевић и која је реализована у сарадњи са Срећном галеријом београдског Студентског културног центра.¹²⁶² Током 1982. године отворене су изложбе *Десет најуспешнијих аутора Фото-кино клуба „Бранко Бајић“*, *Златно око '82*, *Фотографија-графика* и *Жена '82*.¹²⁶³ Током 1985. године приређена је изложба програмера Калмана Немеша (Nemes Kalman) и фотографа Михаља Чакија (Csaki Mihaly) *Компјутер/Фото/Графика*.¹²⁶⁴ *Осма међународна изложба „Златно око“* на којој је излагало 516 аутора из 30 земаља одржана је током октобра 1988. године.¹²⁶⁵

6.1.7. Изложба *Жене снимају*

Изложба *Жене снимају* отворена 1975. године била је прва у низу од девет годишњих изложби савезног карактера, а у оквиру последње, одржане 1985. године, представљен је преглед до тада награђених радова. Све изложбе одржаване су поводом Дана жена 8. марта под истим називом у Салону фотографије и биле су јединствене у смислу презентације женског фото-аматерског рада унутар и изван оквира Савеза. Значајно је да су ове изложбе имале релативно велики број учесница, од којих неке нису биле чланице Савеза, а различите награде додељиване су од стране недељних и дневних листова.¹²⁶⁶ Иако су у жиријима углавном били мушкарци и без обзира на њихов донекле проблематичан назив, ове изложбе могу се видети као симболични покушај увођења родне равноправности у делатност југословенског Савеза.¹²⁶⁷ Судаће према богато илустрованим каталозима ових изложби, може

¹²⁶¹ Sava Stepanov (t), *Novi oblici fotografije u Vojvodini*, FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1981; Anonim., *Kratke vesti* [Foto-galerija u Novom Sadu], FKR, XXXIV, 3, 1981, 4.

¹²⁶² Josip Šmit (ur.), *Pejzaž u fotografiji Vojvodine*, FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1981; Slavko Timotijević (t), *Izbor '81* [k], SKC, Beograd, Foto-galerija, FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1982.

¹²⁶³ Josip Šmit (ur.), *Deset najuspešnijih autora Foto-kino kluba Branko Bajić u 1980. godini* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1982; Sava Stepanov (ur.), *Fotografija – grafika* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1982; Anonim. (ur.), *Četvrta međuklupska revija dijapozitiva Žena '82* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1982; Pavle Stanojević (ur.), *Zlatno oko '82* [k], Foto-galerija, Novi Sad, 1982.

¹²⁶⁴ Nemes Kalman, Csaki Mihaly, *Kompjuter/Foto/Grafika* [k], FKK Branko Bajić, Novi Sad, 1985.

¹²⁶⁵ Anonim., „Zlatno oko” u *Novom Sadu*, FI, 1, 1988, 14.

¹²⁶⁶ На *Првој изложби* представљене су и фотографије Елвире Кон из Загреба, Ђурђе Коен из Ријеке и Добриле Стефановић и Милке Вујановић из Београда које су настале током Другог светског рата. На *Другој изложби* изложене су и фотографије из прве половине XX века ауторки Десе Роглић, Матилде Рајковић из Београда и Катице Сеч из Новог Сада. У оквиру *Треће изложбе*, која је после Београда представљена и у Младеновцу и Нишу, приказане су фотографије фото-аматерки из Италије. Бранислав Јовановић (ур.), *Прва југословенска изложба фотографија „Жене снимају”* [к], Политика, Београд, 1975; Стеван Ристић и др. (ур.), *Друга југословенска изложба фотографија „Жене снимају”* [к], СФ, Београд, 1976; Стеван Ристић и др. (ур.), *Трећа југословенска изложба фотографија „Жене снимају”* [к], СФ, Београд, 1977. Награде су додељивали листови: Политика Базар, Политика, Политика Експрес, Илустрована Политика, НИН, Политикин забавник, Темпо, ТВ ревија, Здраво, *Фото-кино ревија*, односно предузећа НИП Политика и Фото-савез Југославије.

¹²⁶⁷ Тако су Марија Браут (1976) и Даниела Лушин (1977) из Хрватске и Ана Лазукић из Србије (1978) учествовале у жирирању, током прве четири године, али касније је жири у потпуности препуштен мушкарцима. Видети: Аноним. (ур.), *Четврта југословенска изложба фотографија „Жене снимају”* [к], СФ, Београд, 1978; Аноним. (ур.), *Пета југословенска изложба фотографија „Жене снимају”* [к], СФ, Београд, 1979; Стеван Ристић (ур.), *Шеста југословенска изложба фотографија „Жене снимају”* [к], СФ, Београд, 1980; Стеван Ристић (ур.), *Девета југословенска изложба фотографија „Жене снимају”* [к], Салон фотографије, Београд, 1983; Anonim., *Žene snimaju '83, vreme za promene* [Intervju sa učesnicama izložbe], FKR, XXXVI, 4, 1983, 32. Milanka Šaponja, „Žene snimaju”, *treća jugoslovenska izložba fotografije*, FKR, XXX, 3-4, 1977, 8-9; Anonim., *Vesti* [Žene snimaju], FKR, XXX, 5-6, 1977, 32. Vesna Lakićević, *Žene snimaju, II jugoslovenska izložba fotografija*, FKR, XXIX, 5-6, 1976, 8-9.

се рећи да су, поред хетерогености приступа и интересовања, постојале специфичности женског фото-аматеризма које су се огледале у мањем оптрећењу техничком страном израде фотографија и донекле слободнијем избору мотива. Међутим, захваљујући примерима који су награђени и изабрани за објављивање у каталозима, ове разлике нису биле доминантне у односу на уобичајену фото-аматерску праксу мушкараца. Из тог разлога највећи број фотографија уклапао се у стандардни оквир преовлађујућих аматерско-уметничких жанровских, формалних и тематских решења коришћених у оквиру Савезу.

Поред истакнутих чланица Савеза у Србији као што су: Зорица Бајић-Ђукановић, Еуфросинија Еја Јанковић, Ерика Малек, Драгана Мрђанов, Снежана Ристић, Косовка Штикавац, међу учесницама из Србије биле су: Вера Бркић, Лепа Вељковић, Нада Дорошки, Радмила Драговић, Радмила Ђорђевић, Ђенана Златкић, Бисерка Ивановић, Јасна Ивановић, Берислава Илић, Снежана Јаснић, Драгица Јовановић, Марија Јовановић, Маги Ан-Пешић, Јелена Лешјанин, Јадранка Каран, Наташа Коневски, Лидија Костовски, Љиљана Крцалин, Сузана Кузмановић, Марица Малетић, Милена Маодуш, Милка Медић, Александра Милутиновић, Вукица Микача, Радмила Митрески, Драгана Недељковић, Љиљана Николић, Љиљана Новаковић, Мира Панић-Љубисављевић, Маја Пантић, Надежда Патроновић, Драгана Петернек, Бисерка Петровић, Ана Подвинец, Смиљана Поморишац, Мирјана Поповић-Стеванић, Марија Савин, Маја Симоновић, Радмила Стојичевић, Нила Стануловић, Драгица Стевелић, Вукосава Теодорчевић, Роса Трифуновић, Олга Трпковић, Биљана Шћепановић, Вукосава Штрмар из Београда; Душанка Дмтировић, Злата Клокочар-Шмит, Каћа Матијевић и Гизела Симић из Новог Сада; Јасминка Надашкић и Весна Плетикосић из Смедерева; Марта Тот из Апатина; Ружица Андрејевић из Крагујевца; Војка Обрадовић из Ваљева; Љубица Нићифоровић из Мионице.¹²⁶⁸

6.1.8. Објављене фотографије изгледа поставки изложби Савеза

Ivan Gilbota, *Prva republička izložba fotoamatera Crne Gore*, FG, VI, 1, 1953, 3.

Anonim., *Drug Tito razgleda izložene radove na I Međunarodnoj izložbi fotografije u Beogradu 1952. godine* [f], FR, VII, 5-6, 1954, 2.

Anonim., *Prva izložba u Stocu*, FR, VIII, 9-10, 1955, 22.

Anonim., *Dva kutka u izložbenom paviljonu*, FR, IX, 3, 1956, 1.

Dr. Ivo Frelih, *Fotoizložbe*, FR, X, 4, 1957, 10-11.

V. M., *Izložba Miloša Jovanovića*, FKR, XI, 1, 1958, 10.

Anonim., *Za stalnu galeriju fotokluba*, BO, 1, 1959.

Novak Živković, *Izložbe u slobodnom prostoru*, FKR, XIII, 2, 1960, 16.

Dr Ivo Frelih, *Neka zapažanja sa VI bijenala FIAP-a*, FKR, XIII, 10, 1960, 13.

Ivan Đorđević, *Oktobarski salon fotografije*, FKR XXIII, 11, 1970, 321.

Đorđe Bukilica, *22. republička izložba fotografije Srbije*, FKR, XXVI, 5, 1973, 14.

Milanka Šaponja, *Izložba fotografija Žene snimaju*, FKR, XXXI, 4, 1978, 2-3. М. Ш., *Žene snimaju po sedmi put u beogradskom Salonu fotografije: Mnogo novih*, FKR, XXXIV, 4, 1981, 6-7.

¹²⁶⁸ Поводом обележавања Осмог марта, у организацији Фото-клуба *Сплит*, приређена је 1962. године вероватно прва изложба радова фото-аматерки у Југославији. Anonim., *U Splitu otvorena izložba fotografija žena*, FKR, XV, 4, 1962, 22. Две године пре прве изложбе *Жене снимају*, 8. марта 1973. године у Галерији уметничке фотографије први пут је приређена изложба чланица загребачког Фото-клуба која је била конципирана на сличан начин. Vladimir Jakolić, *Izložba žena foto-umjetnika*, FKR, XXVI, 4, 1973, 10-14; Видети и: Karol Švalberg, *9 pravila za žene foto-amatere*, FKR, XIX, 7-8, 1966, 190-1, 206.

М. Ђ., *100 fotoamatera izlagalo u Titogradu*, FKR, XXVII, 1-2, 1974, 21.
Anonim., *Kerbleru godišnja nagrada*, FKR, XXXV, 1, 1982, 32.
Anonim., *1/125*, FKR, XXXV, 1, 1982, 32.
Goran Malić, *U službi napretka: 20 godina Salona fotografije*, FKR, XXXV, 4, 1982, 12.

6.2. Излагачка звања, награде и конкурси

До 1991. године укупно 28 чланова Савеза стекли су звање мајстор фотографије у Србији и то: Георгије Жорж Скригин (1951), Бранибор Дебелковић (1954), Милош Павловић (1954), Иво Етеровић (1966), Томислав Петернек (1967), Миодраг Ђорђевић (1969), Драгољуб Тошић (1969), Бранко Турин (1970), Ђорђе Букилица (1972), Живојин Ђорђевић (1973), Слободан Крстић (1977), Данило Цветановић (1978), Војислав Маринковић (1978), Геза Ленерт (1979), Станоје Бојовић (1980), Горан Малић (1984), Драган Пешић (1985), Тибор Варга Шомођи (1985), Радоје Ђукић (1986), Боривој Миросављевић (1987), Ладислав Петреш (1988), Милинко Стефановић (1989), Миодраг Хаџи-Миладиновић (1989), Драган Танасијевић (1989), Александар Келић (1990), Зоран Милошевић (1990), Александар Долгиј (1990), Драгослав Мирковић (1991). До 1991. године једна чланица и 38 чланова Савеза били су добитници звања кандидат-мајстор фотографије и то: Јосип Боснар (1955), Геза Барта (1955), Секула Меденица (1955), Јулије Брежан (1955), Драгољуб Алексић (1960), Добривоје Барловц (1960), Драган Пантић (1960), Видоје Мојсиловић (1960), Новак Живковић (1970), Славољуб Стојановић (1970), Милош Јовановић (1973), Бранимир Карановић (1975), Драгиша Радуловић (1975), Слободан Крстић (1975), Бранислав Стругар (1976), Владимир Кржалић (1976), Стеван Лазукић (1976), Бранислав Томић (1977), Огњен Блажевић (1977), Слободан Лукић (1980), Ђорђе Обрадовић (1981), Дејан Диздар (1981), Ладислав Петреш (1983), Милан Алексић (1984), Драгољуб Микић (1984), Горан Матијашевић (1984), Миодраг Миладиновић (1985), Драган Жугић (1986), Ласло Јухас (1986), Драган Андрејевић (1987), Јован Миљковић (1987?), Зоран Симин (1987), Јован Бачић (1987), Зорица Бајин-Ђукановић (1988), Слободан Павловић (1988), Зоран Станковић (1988?), Предраг Михајловић (1989?), Мирослав Перић (1989) и Имре Сабо (1989).¹²⁶⁹

Чланови Савеза били су добитници бројних награда које су додељивале друштвене организације и установе, пре свега *Народна техника*, али и Музеј примењене уметности, Градска општина Београда, УЛУПУДС, Савез новинара, Самоуправна интересна заједница Србије итд.¹²⁷⁰ У оквиру Фото-клуба *Загреб* у част хрватског мајстора фотографије Тоше

¹²⁶⁹ Josip Bosnar, kandidat-majstor fotografije, *Kukuruz* [f], FR, IX, 1, 1956; Anonim., *Novi kandidati i majstori fotografije i amaterskog filma*, FKR, XV, 6, 1962, 7; Anonim., *Novi kandidat-majstori*, FKR, XVI, 2, 1963, 26; Anonim., *Novi majstori fotografije: Dragan Tošić*, FKR, XXII, 9, 1969, 244; Anonim., *Novi majstori fotografije: Branko Turin*, FKR, XXIII, 9, 1970, 240-241; Anonim., *Sednica Saveznog odbora Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXVI, 2, 1973, 32; Anonim., *Novi majstori fotografije*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 30; Anonim., *Izveštaj o dodeli novih zvanja FSJ za '76 godinu*, FKR, XXIX, 7-8, 1976, 31; Anonim., *Ocena umetničke komisije*, XXX, 6-7, FKR, 1977, 30-1; Anonim., *Nova zvanja*, FKR, XXXI, 11, 1978, 16; Anonim., *Novi majstori*, FKR, XXXIV, 9, 1981, 30; G. P., *Uslovi za izlagačka zvanja*, FKR, XXXVI, 2, 1982, 31; Anonim., *Novi kandidat-majstori fotografije*, FKR, XXXV, 7-8, 1982, 39; Anonim., *Novi majstori fotografije FSJ*, FKR, XXXVI, 7-8, 1983, 39; Anonim., *Ljudi događaji* [Novi kreativci], FKR, XXXVII, 7-8, 1984, 4; Anonim., *Novi majstori*, FKR, XXXVII, 6, 1985, 30; Anonim., *Dodeljena nova zvanja*, FI, 1, 1987, 10; Anonim., *Nova zvanja*, FI, 4, 1987, 7; Малић, *Путеви и размеђа, 1945-1989 у: Ђорђевић (ур.), Фотографија код Срба 1839-1989*, 117.

¹²⁷⁰ Нпр. видети: Marinković, Jovanović, *Vojislav Marinković*; Војовић, Stanić (t), *Stanoje Bojović*; Pavlović, Marinković i dr., *Miloš Pavlović*; Тијардовић-Поповић (ур.), *Мирко Ловрић: Ретроспективна изложба*.

Дапта установљена је 1975. године награда која је носила његово име. Добитници овог признања из Србије били су: Бранибор Дебељковић (1975), Георгије Жорж Скригин (1977), Иво Етеровић (1980), Војислав Маринковић (1986) и Геза Ленерт (1991).¹²⁷¹ Најзначајнија награда додељивана у оквиру Савеза била је Годишња награда коју су у Србији добили Бранибор Дебељковић (1969), Јосип Боснар (1971), Александар Нађ (1971), Стеван Секел (1971), Иво Етеровић (1977), Војислав Маринковић (1979) и Милош Павловић (1982).¹²⁷² У оквиру најзначајније међуклупске изложбе *Салон „20. октобар”* додељивана је највиша награда *Плакета Скупштине града Београда* и њени добитници били су: Милош Јовановић (1957), Секула Меденица (1958), Бранибор Дебељковић (1959, 1961, 1973, 1974), Иво Етеровић (1960, 1964), Милош Павловић (1962, 1982), Бранко Турин (1963), Томислав Петернек (1965), Драгољуб Тошић (1966, 1969, 1970), Жика Ђорђевић (1971, 1972), Бранимир Карановић (1975), Огњен Блажевић (1976), Данило Цветановић (1977, 1979), Горан Малић (1978, 1981, 1984), Радоје Ђукић (1980, 1985), Бранислав Ђорђевић (1983, 1990), Драган Танасијевић (1986) и Бранко Игњатовић (1987).¹²⁷³ Највишу награду изложбе *Златно око* Фото-кино клуба *Бранко Бајић* добили су, поред осталих, аутори из Србије добили су и: Боривој Миросављевић (1961), Славуј Хацић (1963), Јован Вајдл (1964, 1968), Драгомир Јонић (1965), Стеван Лазукић (1966), Драгољуб Тошић (1967), Борислав Војновић (1969), Гаврило Грујић (1971), Габор Ифју (1972), Геза Барта (1974), Геза Ленерт (1976).¹²⁷⁴

Миодраг Ђорђевић и Драган Пантић награђени су на *Првој међународној универзитетској изложби* у Келну 1955. године.¹²⁷⁵ Вероватно једина истакнута фото-аматерка током другог периода рада Савеза, чланица Фото-клуба *Београд*, Мирјана Ристић-Кнежевић, током 1958. године примила је три награде за фотографију *Портрет уметника М.* – златну медаљу на изложби у Вашингтону и награде на Републичкој и Јубиларној изложби Фото-клуба *Београд*.¹²⁷⁶ Југословенски фото-аматери били су добитници многобројних награда током шездесетих година у оквиру великог међународног такмичења *За социјалистичку фото-уметност* у организацији предузећа фотохемијске индустрије Источне Немачке и источноевропских фото-аматерских часописа.¹²⁷⁷ Током година жири овог такмичења укључивао је представнике организатора, као и уреднике фотографских часописа из Пољске, Совјетског Савеза, ДР Немачке, Бугарске, Мађарске, Чехословачке и Југославије. На конкурс за 1963. годину био је награђен Бранибор Дебељковић, а на такмичењу 1965. године, највећу специјалну награду (1000 немачких марака) добио је члан Фото-клуба *Београд* Томислав Петернек, док су међу добитницима четврте награде из Србије били и Иво Етеровић и Ђорђе Букилица.¹²⁷⁸ На наредном такмичењу, 1967. године, организованом на исти начин,

¹²⁷¹ Anonim., *Dobitnici nagrade Tošo Dabac*; https://www.fotoklubzagreb.hr/wp-content/uploads/2017/10/edited_nagrada-Tos%CC%8Co-Dabac-po-godinama.pdf, pr. 05. 2025.

¹²⁷² Боснар, Нађ и Секел награде су добили постхумно. Debeljković, Markuš (t), *Branibor Debeljković*; Dimitrijević, Grčević i dr., *Josip Bosnar, Tošo Dabac...*; М. Ђ., *Dobitnik Godišnje nagrade za fotografiju 1977: Ivo Eterović*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 3; Pavlović, Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović*; Малић, *О мотиву и светлости*, 179.

¹²⁷³ Anonim., [Lista dobitnika], u: Milan Drašković, XXXII salon fotografije *20. oktobar*, Foto-klub *Beograd*, 1986; Vidoje Mojsilović, *Ličnosti i događaji* [Najbolji Branko Ignjatović], FI, 1, 1988, 23.

¹²⁷⁴ Borivoj Mirosavljević, *Zlatno oko '76* [k], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1976, 4.

¹²⁷⁵ М. Ђ., *Uspeh jugoslovenskih fotoamatera*, FR, VIII, 7-8, 1955, 7.

¹²⁷⁶ Anonim., *Veliki uspeh Mirjane Knežević*, FKR, XI, 11, 1958, 22.

¹²⁷⁷ Anonim., *3. međunarodni konkurs za 1963/1964 godinu*, FKR, XVII, 1, 1964; Anonim., *Veliki uspeh Jugoslovena na međunarodnom konkursu „Za socijalističku foto-umetnost”*, FKR, XVII, 7-8, 1964, 1.

¹²⁷⁸ Anonim., *Debeljković, Ačimović i Modrinjak nagrađeni na Međunarodnom konkursu „Za socijalističku umetnost”*, FKR, XVI, 11, 1963, 21; Anonim., *Konkurs „Za socijalističku foto-umetnost”*, FKR, XVIII, 3, januar, 1965, 3; Anonim., *28 nagrada Jugoslovenima*, FKR, XIX, 1, 1966, 3; Петернек, који је радио као фото-репортер листа Младост, добио је највишу награду за групу од 5 фотографија узбуђене публице кошаркашке утакмице у Београду. Anonim.,

специјална награда поново је додељена Петернеку, а били су награђени и Драгољуб Тошић, Данило Цветановић, Бранислав Ђорђевић, Стеван Лазукић, Славољуб Станојевић, Владимир Червенка и други.¹²⁷⁹ На конкурс одржаном 1968. године југословенски аутори су добили 18 награда, а прве три награде освојили су Данило Цветановић, Драгољуб Тошић и Милан Тодоровић.¹²⁸⁰ На такмичењу одржаном 1969. године награде су добили фото-аматери из Србије: Миодраг Јовановић, Бранислав Ђорђевић, Мирослав Никољачић и Милан Тодоровић.¹²⁸¹

У септембарским бројевима часописа *Фоторевија* из 1954. и 1955. године објављене су листе најуспешнијих југословенских излагача уметничке фотографије за претходну годину које су преузете из часописа Америчког фото-савеза где су објављене заједно са листама излагача из других земаља. Поред фото-аматера из Хрватске и Словеније, на њима су се нашли: Милош Павловић, Бранибор Дебељковић, Војислав Маринковић, Миодраг Ђорђевић, Добривоје Барловац, Драгољуб Алексић, Милутин Лазић, Јосип Боснар и Душан Торбица из Србије.¹²⁸² Повремено су објављиване и листе најуспешнијих чланова одређених клубова у Србији, најчешће највећег Фото-клуба *Београд*.¹²⁸³ Поред тога, у *Фото-кино ревији* редовно су објављиване и ранг листе најуспешнијих клубова на савезним изложбама и *Купу фотографије*.¹²⁸⁴ Тако су, нпр., у 1969. години најуспешнија из Србије била три клуба из Београда: Фото-клуб *Београд*, Фото-клуб *Нови Београд* и Фото-клуб *Дома ЈНА*. Најуспешнији појединци били су Драгољуб Тошић, Славољуб Станојевић, Живојин Ђорђевић-Савкин и Данило Цветановић.¹²⁸⁵ Међу 10 најактивнијих организација из Србије током 1978. године убрајале су се: Фото-кино клуб *Бранко Бајић*, Фото-клуб *Београд*, Фото-клуб *Стив Наумов*, Фото-клуб *Електромашинац*, Фото-клуб *Крагујевац*, а најуспешнији излагачи били су: Геза Ленерт, Милинко Стефановић и Горан Малић.¹²⁸⁶

Објављивање конкурса у часописима Савеза у вези са домаћим и иностраним изложбама и другим такмичењима, као што је конструкција фото-опреме, било је један од главних начина организације активности Савеза све време његовог трајања.¹²⁸⁷

Tomislav Peternek: *Dobitnik 5 nagrada na Foto-konkursu „Za socijalističku foto-umetnost”*, FKR, XIX, 2, 1966, 39; Anonim., *Nagrađeni autori na konkursu „Za socijalističku foto-umetnost”*, FKR, XIX, 1, 1966, 13.

¹²⁷⁹ Anonim., *Jugosloveni dobili 18 nagrada*, FKR, XIX, 2, 1966, 39.

¹²⁸⁰ Anonim., *Jugosloveni dobili 18 nagrada*, FKR, XXI, 4, 1968, 97.

¹²⁸¹ Anonim., *3. međunarodni konkurs za 1963/1964*, FKR, XVII, 1, 1964, 27; Anonim., *26 nagrada Jugoslovenima*, FKR, XXII, 2, 1970, 52.

¹²⁸² Anonim. [C. A. Yarrington, *PSA Journal*], *Svetska rang-lista u fotografiji za 1953. godinu*, FR, VII, 9-10, 1954, 24; Anonim. [C. A. Yarrington, *PSA Journal*], *Nova rang-lista umjetničke fotografije za 1954. godinu*, FR, VIII, 9-10, 1955, 23.

¹²⁸³ Anonim., *Rang lista izlagača FK „Beograd” za 1963.*, FKR, XVII, 5, 1964, 13; Anonim., *Deset najaktivnijih članova FK Beograd*, FKR, XIX, 3, 1966, 82.

¹²⁸⁴ Anonim., *14. izložba jugoslovenske fotografije, statistički podaci*, FKR, XVII, 12, 1964, 18. Anonim., *I jugoslovenski kup fotografije*, Ljubljana, decembar 1965, FKR, XVIII, 12, 1965, 305; Anonim., *15. izložba jugoslovenske fotografije, Statistički podaci*, FKR, XIX, 12, 1966, 316. Anonim., *2. kup jugoslovenske fotografije, Autori i fotografije*, FKR, XX, 12, 1967, 305-6;

¹²⁸⁵ Anonim., *1969. najaktivniji Foto-klub Beograd*, FKR, XXIII, 9, 1970, 293.

¹²⁸⁶ Anonim., *Najaktivnije organizacije i pojedinci*, FKR, XXXI, 11, 1978, 16-7.

¹²⁸⁷ Видети илустрацију Сл. III. Anonim., *Konkurs Saveznog odbora SFKAJ za nove konstrukcije: Konkurs za konstrukcije: 1. Narodne kamere tipa boks za film formata 6x6; 2. Kamere za film 24x36 mm i 3. Aparata za uveličavanje*, FG, II, 2, 1949, 33; Anonim., *Konkurs SFKAJ, teme: I – Narodno-oslobodilačka borba, II – Obnova, izgradnja i dobrovoljne radne akcije, III – Petogodišnji plan, IV – Unapređenje tehnike, V – Život trudbenika, VI – Omladina, VII – Selo, VIII – Kulturni život i nauka, IX – Standard života, X – Lepote naše zemlje, XI – Život naše zemlje, XII – Narodna tehnika, XIII – Fiskultura, sport – priredbe*, FG, II, 3, 1949, letak; Anonim., *II nagradni konkurs „Foto-kino revije”*, FKR, XXIV, 6, 1971, 5; Anonim., *Stalno mesečno takmičenje fotoamatera Jugoslavije, selektor Đorđe Bukilica*, FKR, XXVI, 5, 1973, 17-20; Anonim., *Mesečno nagradno takmičenje fotoamatera Jugoslavije, u organizaciji Foto-kluba Beograd, Radio Beograda 202 i Foto-kino revije*, FKR, XXVII, 4, 1973, 17-20; Anonim., *Stalno mesečno nagradno*

6.3. Правилници о изложбама и звањима

У *Правилнику о изложбама* који је усвојен на Конгресу Савеза 1954. године, кроз 27 одредница подељених у пет поглавља, прецизирани су услови одржавања клупских, међуклупских, републичких, међународних и савезних изложби, које су у каснијем периоду називане *југословенске изложбе*. Дефинисане су пропозиције, док су правила за изложбе испод ранга републичких биле препуштене приређивачу изложбе, односно управама фото-клубова.¹²⁸⁸ Предвиђени жири за републичке изложбе имао је „три лица из редова познатих стручњака који су чланови организација Савеза”, а жири за савезне изложбе пет до седам чланова од којих су најмање два били мајстори, а остали су морали да буду кандидат-мајстори фотографије, при чему су долазили из најмање три различите југословенске републике. За републичке изложбе чланови и чланице Савеза могли су да пријаве највише осам радова који претходно нису били излагани на републичким изложбама и чија краћа страница није могла да буде испод 17 цм. За савезне изложбе, то правило се односило на шест фотографија које раније нису излагане на савезним изложбама, а краћа страница фотографија није смела да буде испод 23 цм. У *Правилнику* су сажето дефинисане и одреднице у вези са означавањем фотографија, записником, објављивањем пропозиција, финансирањем, позивницама и каталогом. Међународне изложбе могле су да приређују савезне, републичке, покрајинске или обласне организације, као и појединачни клубови, али само према правилима Савеза и Међународне федерације фотографске уметности. У случају да је управа клубова приређивала или организовала међународну изложбу, Савезни одбор давао је сагласност после процене могућности и услова за организацију. Ове одредбе важиле су и за приређивање изложби чланова Савеза у иностранству, с тим што су њих могли да организују и поједини чланови организација Савеза.¹²⁸⁹ Нови *Правилник о изложбама* који је објављен 1960. године имао је форму правног документа са 27 чланова подељених у шест делова. Према овом *Правилнику* приређивање и организацију изложбе могли су да врше и појединци, поред клубова или обласних, покрајинских, републичких одбора или Савезног одбора који су били предвиђени и првим правилником. Трошкови реализације изложбе и обавезног штампања каталога падали су на терет приређивача изложбе, а уколико приређивач није био и организатор изложбе, приређивач је био дужан да обезбеди средства организатору. У зависности од тога да ли је изложбу приређивала организација или појединац она је могла да буде самостална, клупска, међуклупска, обласна, покрајинска, републичка или савезна. Савезне изложбе приређивали су савезни, а републичке републички одбори, али они су припрему изложбе најчешће делегирани неком од већих фото-клубова, попут Фото-клуба *Београд* или Фото-кино клуба *Бранко Бајић* из Новог Сада. Обе врсте изложби одржавале су се сваке године. На конкурсима савезних изложби могли су да учествују сви чланови или организације Савеза, а на конкурсима републичких сви чланови или организације републичких савеза. На обе врсте изложби могли су да учествују и гостујући клубови и појединци из иностранства под унапред одређеним условима. Сада су пропозиције за републичке изложбе омогућавале 10 пријављених

takmičenje Foto-amatera Jugoslavije u organizaciji Foto-kluba Beograd, Radio Beograda 202 i Foto-kino revije, FKR, XXVI, 10, 1073, 20; Milanka Šaponja, *Fotoforum, Još nešto o takmičenju foto-amatera Jugoslavije*, FKR, XXVII, 5-4, 1974, 10; Anonim., *FKR raspisuje konkurs za A) foto-reportažu i B) foto-esej*, FKR, XXXVI, 9, 1983, 24-5. Видети и илустрацију Сл. III.

¹²⁸⁸ Anonim., *Pravilnik o izložbama Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, BO, 2, 1956, 25-27.

¹²⁸⁹ Исто, 26. Anonim., *Pravilnik o izložbama*, 1960, 7; Anonim., *Izmena pravilnika Kupa*, FKR, XXIII, 9, 1970, 292; Anonim. (ur.), *Statut i pravilnici*, 28; Anonim., *Izмене pravilnika*, FKR, 10, 1980, 30; Anonim., *Pravilnik o izložbama*, 1983, 23.

фотографија, а формат фотографија и за савезне и за републичке изложбе био је другачије дефинисан – дужа страница морала је да буде 40 цм, а краћа не дужа од 30 цм, с тим што је толерисан и формат 30 x 30 цм. За савезне и републичке изложбе овим правилником предвиђено је по шест награда за најбоље фотографије и три награде за најбоље колекције.¹²⁹⁰ Током 1970. године поштрени су критеријуми у рангирању изложби и унете су измене у Правилник о изложбама и Правилник о *Купу југословенске фотографије*.¹²⁹¹ Уведен је систем бодовања југословенских, републичких, покрајинских и других изложби које су сада рангиране према значају и поенима које су донеле учесницима. Изложбе које су одређене као југословенске доносиле су највећи број поена, а изложбе првог, другог, трећег и четвртог ранга најмањи број поена. Међународне изложбе које су организоване у земљи биле су прворангиране. Ранг изложбе зависио је од броја изложених фотографија, броја клубова који учествују као и броја фото-аматера са почасним звањима. Тако су најзначајније југословенске изложбе морале да обухвате најмање 200 аутора и ауторки и најмање 15 аутора са звањем кандидат-мајстора или мајстора фотографије. Изложбе првог ранга су укључивале радове најмање 150 ауторки и аутора, од којих су најмање 10 били мајстори или кандидати, изложбе другог ранга – најмање 120 ауторки и аутора од којих су пет били мајстори или кандидати; трећег ранга – 100 ауторки и аутора од којих су петоро имали звање аматера I класе или више, док је за изложбе четвртог ранга било довољно само 50 чланова и чланица Савеза од којих су најмање 20 били аматери III класе или су имали више звање.¹²⁹²

Према Правилнику из 1982. године за звање *мајстор фотографије*, поред осталог, било је потребно 1800 поена освојених на изложбама, најмање 10 награда, једна самостална изложба са најмање 50 фотографија, најмање три године од добијања звања *кандидат-мајстора* и препорука Уметничке комисије. За звање *кандидат-мајстор фотографије* било је потребно 1000 поена, једна самостална изложба са најмање 30 фотографија и препорука Уметничке комисије донесена на основу оцене посебно припремљене колекције фотографија. За звање *фото-аматер I класе* било је потребно 300 поена уз колекцију од 10 фотографија, за *фото-аматера II класе* 150 поена и *фото-аматера III класе* 30 поена. Највиша звања додељивао је Савезни одбор или Конгрес Савеза док су нижа звања додељивали републички или клупски одбори.¹²⁹³

Рад жирија, најважније институције сваке изложбе, био је одређен посебним детаљним Правилником о жирирању изложби који је временом поједностављен.¹²⁹⁴ У детаљном Правилнику из 1960. године предвиђено је да се за савезне изложбе формира петочлани а за републичке трочлани жири чија већина чланова су били мајстори или кандидат-мајстори фотографије. Приређивачки одбор изложбе одређивао је Секретаријат жирија који се састојао

¹²⁹⁰ Правилником су предвиђене награде: „једна прва, две друге и три треће за најбоље фотографије и по једна прва, једна друга и једна трећа за најбоље колекције”. Организатор изложбе могао је да уведе већи број награда, али једино правилником предвиђене награде су се узимале у обзир приликом доделе звања. Anonim., *Pravilnik o izlozbama*, 1960, 7. Видети илустрације Сл. X и XI.

¹²⁹¹ Anonim., *Izmena Pravilnika o zvanjima, Izmena Pravilnika Kupa*, FKR, XXIII, 10, 1970, 292. Наслов текста је погрешан јер су измене биле везане за Правилник о изложбама. Видети и: Anonim., *Pravilnik o izlozbama fotografija u FSKJ*, FKR, XXV, 2, 1972, 33-34.

¹²⁹² Исто, 292.

¹²⁹³ *Pravilnik o dodeljivanju zvanja*, Foto savez Jugoslavije, Beograd, 1982, 6-8. У Правилнику из 1977. звања су одређена као *излагачка*. Anonim. (ur.), *Statut i pravilnici*, 17. Anonim., *Izmenе pravilnika*, FKR, XXXIV, 10, 1981, 30.

¹²⁹⁴ *Pravilnik o žiriranju izložbi*, FKSJ, Beograd, 1960; Anonim., *Pravilnik o dodeljivanju zvanja u Foto-kino savezu Jugoslavije*, FKR, XIII, 4, 1960, 18; Anonim., *Pravilnik o žiriranju izložbi izložbi u Foto-savezu Jugoslavije*, u: Anonim. (ur.), *Statut i pravilnici*, 29.

од секретара и чланова жирија. Чланови жирија били су у обавези да реализују све техничке услове процедуре жирирања: организовање, означавање, бодовање/поентирање, потписивање, оверу и вођење записника. Процес оцењивања подразумевао је да сваки члан жирија бодује сваки појединачни рад са максималних 10 поена, без знања о ауторству, „оцењујући при томе технику, композицију, садржај (према постављеној тематици), уметничке квалитете и оригиналност”.¹²⁹⁵ Најбоље оцењене фотографије током друге фазе жирирања разматране су у конкуренцији за награде, односно похвале према пропозицијама изложбе.¹²⁹⁶ Награде и похвале су поред појединачних фотографија додељиване и такозваним колекцијама фотографија. Колекције су чиниле најмање три фотографије чланова једног клуба или организације које су представљене на изложби. У конкуренцију за награде улазиле су оне колекције које су имале најбоље збирне оцене а које су се добијале сабирањем поена сваке појединачне фотографије и дељењем са бројем фотографија у колекцији. На крају жирирања чланови жирија су договором или простом већином гласова финално одлучивали које фотографије и које колекције су добијале награде и похвале. Дужност Секретаријата жирија сваке изложбе била је да све детаље оцењивања, уз образложења сваке одлуке о наградама, унесе у записник жирирања. Одлуке о учествовању, похвалама и наградама објављиване су у каталогу изложбе у оквиру кога су морале да буду видљиве и оцене сваког члана жирија за сваку појединачну фотографију. Да жирирање није увек било оцењено као успешно говоре и бројни текстови и критике објављени у *Фото-кино ревију*.¹²⁹⁷

6.4. Издавачка делатност југословенског Савеза у Србији

Називи и садржаји рубрика често су мењани али готово у сваком броју постојали су уводни текстови, сегменти посвећени критици фотографија читалаца, примери из светске фотографије и, често, преводи чланака иностраних аутора.¹²⁹⁸ Од првих текстова о фотоопреми и начину рада са различитим фото-материјалима, преко лабораторијских рецепата, упутстава за самоградњу и практичних савета до каснијих извештаја са Фото-кино сајма у Келну и рецензија нове опреме из потоњег времена, чланци о техници вероватно су били најпопуларнији садржај часописа. Информативни и програмски текстови о раду Савеза – закључци и извештаји са скупштина и конгреса, вести о изложбама и конкурсима, правилници и статуту – често су објављивани као уводници или на првим страницама. Посебно у првом

¹²⁹⁵ Anonim., *Pravilnik o žiriranju izložbi*, 1960, 5.

¹²⁹⁶ Аутори *Правилника* из 1960. године водили су рачуна о многобројним детаљима изложбе и жирирања, па је тако Чланом 14 о жирирању одређено да број фотографија које улазе у конкуренцију за награде мора да буде најмање „за половину већи од броја предвиђених награда”. Anonim., *Pravilnik o žiriranju izložbi*, 1960, 7.

¹²⁹⁷ Branibor Debeljković, *Žiri i ocenjivanje slika*, FKR, XIII, 1, 1960, 1, 15; K. N., *Zabeleženo na jednom žiriranju*, FKR, XIV, 11, 1961, 25; Mojs, *Da li sve slike žirirati?*, FKR, XVI, 1, 1963, 3; M., *Ozbiljne primedbe na rad nekih članova žirija XII savezne izložbe*, FKR, XVI, 1, 1963, 22; Mojs, *Neravnopravan odnos*, FKR, XVI, 4, 1963, 3; Anonim., *Subjektivnost, lajt-motiv gotovo svih žirija*, FKR, XVI, 12, 1963, 30; Mojs, *Za koga su pisani pravilnici?*, FKR, XVII, 1, 1964, 3; Anonim., „*Istorijske*” *slike*, FKR, XX, 11, 1967, 3; Duško Vričko, *Novi pravilnici – stari problemi*, FKR, XXXII, 5, 1979, 28-29.

¹²⁹⁸ Поред текстова уредника и уреднице, чланови редакције, поред осталих, били су и: Георгије Жорж Скригин, Самуило Амодаж, Војислав Маринковић, Видоје Васић, Миодраг Јовановић, Ђорђе Букилица, Светислав Драговић, Мирослав Никољачић, Горан Малић, Милена Марјановић, Милан Милетин, Бранимир Карановић, Гордан Поморишац и други. Нпр. у броју из новембра 1954. године називи рубрика су били: *Саградите сами*, *Практични савети*, *Новости из фото и кино технике* и *Из организација*, а у јануару 1980. године су се звале *Новости*, *Огласи*, *Кратке вести*, *Из праксе*, *Представљамо вам*, *Свет камере*, *Анализа радова читалаца*, *Из наших продавница*, *Билтен Фото-савеза*, *Календар изложби* и *Фото сцена*. *Sadržaj*, FR, VII, 11-12, 1954, 3; *Sadržaj*, FKR, XXXIII, 1, 1980, 5.

периоду, у складу са општом друштвено-политичком климом, критика у часопису је охрабривана и оштро интонирани текстови писани су о изложбама и другим аспектима деловања Савеза, али и о фотографијама чланова и читалаца часописа.¹²⁹⁹

Иако су Фото-савез и Кино-савез раздвојени 1966. године, наслов и мањи део садржаја часописа остао је посвећен тематици аматерског филма.¹³⁰⁰ Према импресуму, главни уредници часописа били су Јосип Боснар, Живојин Јеремић, Видоје Мојсиловић, Бранибор Дебељковић и Миланка Шапоња.¹³⁰¹ Током 1952. и 1953. године часопис је штампан у смањеном формату и опсегу од шест бројева годишње, а садржај и графичка опрема били су нешто скромнији него раније.¹³⁰² Пети број часописа *Фотографија* из 1952. био је посвећен објављивању колекције коју је Федерација данских фото-клубова (Danske Camera Pictorialister) послала југословенском Савезу 1951. године.¹³⁰³ Од 1954. године часопис је објављиван под новим називом *Фоторевија*, а формат је поново повећан, појавиле су и прве рекламе, али до 1958. године излазио је у истом опсегу.¹³⁰⁴ Те године назив је дефинитивно промењен у *Фотокино ревија* и до краја 1985. године штампано је 11 бројева годишње, са двобројем за јул и август, осим у периоду од 1974. до 1977. године када је поново излазило шест бројева годишње. Почев од 1962. године, изглед насловнице и прелом били су донекле осавремењени, а 1973. године први пут је почела да доминира црна боја на широким бордурама по којој је часопис био је препознатљив до 1980. године. Часопис био је највеће и најутицајније издање Савеза и његов садржај је до осамдесетих година била својеврсна визуелна и текстуална материјализација програма ове организације. Стотине објављених фотографија и чланака из свих периода Савеза кључан су извор за проучавање организованог фото-аматеризма у Југославији и Србији. Слично као и друга издања Савеза, организација и дизајн овог часописа кореспондирани су са аматерском природом програма Савеза и његова недовољно дефинисана и често мењана уређивачка политика и графичка решења рефлектовала су аматерско-уметнички систем вредности Савеза.¹³⁰⁵

¹²⁹⁹ Током прве две године графичка решења била су сведена, без украса, са насловницама без илустрација и општим тоном строге одређености. Почев од 1950. године у часопису су се појавиле и илустроване насловне странице. У прва два броја часописа репродукције и текст били су потпуно раздвојени, а од трећег броја репродукције мањег формата и илустрације текстова полутонски су штампане заједно са текстом, док су главне репродукције и даље штампане у одвојеним блоковима. FG, II, 1-9, 1949; FG, III, 1-[10-11], 1950; FG, IV, 1-[7-8], 1951.

¹³⁰⁰ Anonim., *Ozbiljni i obimni zadaci*, FKR, XIX, 7-8, 1966, 2. Кинематографским темама у *Фотокино ревији* у просеку је било посвећено неколико страница у сваком броју.

¹³⁰¹ Иако нису познати прецизни подаци, месечни тираж часописа вероватно је био око 3.500 примерака, а за чланове Савеза постојала је могућност годишње претплате. Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2008*, 94. Годишња претплата је током марта 1952. године износила 300 дин, а цена појединачног броја била је 50 дин. У јануару 1970. године претплата је била 36 дин, а један број 4 дин, а крајем 1985. године претплата је износила 1.450 дин, а један број 300 дин. FG, V, 2, 1952, n. p.; FKR, XXIII, 1, 1970, 30; FKR, XXXVII, 9-10, 1985, 1.

¹³⁰² *Fotografija*, V, 1-6, 1952; FG, VI, 1-6, 1953.

¹³⁰³ Воја Маринковић, *Danska fotografija*, FG, V, 5, 1952, 1-2; Н. В. Ј. Сramer, *Danska fotografija u 1951. g.*, Исто, 3; Н. В. Ј. Сramer, *Kritika danskih fotografija (danska kritika)*, Исто, 4-5; Воја Маринковић, *Kritika danskih fotografija (naša kritika)*, Исто, 6, 14; Anonim., *H. B. J. Cramer*, Исто, 8.

¹³⁰⁴ FR, VII, (1-2)-(11-12), 1954; FR, VIII, (1-2)-(11-12), 1955; FR, IX, 1-12, 1956. FR, X, 1-6, 1957; FR, XI, 1-12, 1958.

¹³⁰⁵ Једна од сталних рубрика била је посвећена анализи и критици фотографија које су слали читаоци часописа, а текстови домаћих или преводи чланака иностраних аутора о аматерско-уметничкој фотографији, композицији, формалним елементима и жанровима били су редовно објављивани током свих периода Савеза. Текстови о историји фотографије повремено су објављивани током прве године, а у каснијем периоду чешћи су били прикази радова савремених фотографа и фото-аматера, углавном са Запада. Поред тога, редовно је писано и о изложбама и радовима истакнутих југословенских фото-аматера, а објављивање њихових фотографија од почетка је било једна од главних функција часописа и оне су често добијале централно место. Нпр: Anonim., *Osnovi kompozicije*, FG, II, 1, 1949, 6-7; Fric Ešen, *Fotografsko gledanje i kompozicija*, FKR, XV, 7-8, 1962, 17; D. D., *Kompozicija na*

Први у низу приручника о фотографији које су написали аутори из Србије била је књига *Кратак курс фотографије* Драгоша Телебаковића објављена 1951. године.¹³⁰⁶ Без обзира на своју једноставну концепцију, књига је била проблематично издање јер у њој изнета објашњења различитих елементарних и сложених појава често нису ни логички ни лексички исправна.¹³⁰⁷ Може се рећи да су ове грешке исправљене током следеће генерације објављених приручника – *Омладина фотографише, мали фотоприручник* Мирка Беговића и *Популарни курс фотографије за свакога* Живојина Јеремића. Обе књиге написане су јасније и у том смислу вероватно су задовољиле потребу за аматерским фото-приручницима у Србији.¹³⁰⁸ Поред ових аутора и Александар Саша Павловић, Стеван Ристић и Мирослав Никољачић објавили су у каснијем периоду низ наслова везаних за технику и технологију фотографије.¹³⁰⁹ У књизи фото-аматера и новинара Видоја Мојсиловића *Фотографија од идеје до реализације*, која је имала седам издања, техничка питања фотографисања и лабораторијског рада објашњена су заједно са разматрањем естетских проблема аматерске уметничке фотографије. Мојсиловић је у књизи поред многобројних савета изнео и дугачак низ правила техничког и естетског решавања практичних проблема. Иако је ова књига пример ограниченог разумевања изражајних потенцијала фотографије које је било актуелано у Савезу, она је, заједно са осталим приручним издањима, била вишеструко корисна многобројним фото-аматерима због једноставног начина објашњавања техничких проблема и ситуација.¹³¹⁰ Поред књига домаћих

snimcima prirode, FKR, XXX, 9-10, 1977, 8-9, 17; В. М., *Неколико савета за добијање лепих портрета*, FG, IV, 4, 1951, 75-6; Anonim., *Funkcija senke*, FKR, XI, 2, 1958, 8; Anonim., *Saveti početnicima: Akt fotografija*, FKR, 4, 1970, 100-2, 126; Tihomir Pinter, *Detalj u fotografiji, likovne vrijednosti fotografije*, FKR, XXVIII, 3-4, 1975, 7; М. Miljenović, *Akt*, FKR, XXXVIII, 6, 1985, 24-6. [Redakcija], *Uz prvi broj*, Foto-revija, 1-2, 1954, 1; Anonim., *Vidoje Mojsilović, glavni urednik Foto-kino revije odlazi na novu dužnost*, FKR, XXIII, 9, 1970, 213.

¹³⁰⁶ Драгош Телебаковић, *Кратак курс фотографије*, Народна техника, Београд, 1951.

¹³⁰⁷ Књига, која нема ни предговор ни увод, садржи велики број нејасних формулација. Наслов књиге не одговара њеном обиму од преко 150 страница, док прва реченица гласи: „Фотографија је наука [sic] о сликању [sic] помоћу светлости”. Исто, 5; „Апарат за снимање, или фотографски апарат [...] најчешће има изглед коцке или зарубљене пирамиде [sic].” Исто, 57; „Мрачна комора је простор ограђен са свих страна.” Исто, 58. Ово се чини посебно проблематичним ако се узме у обзир Телебаковићев текст о стручној терминологији из 1949. године у коме се овај аутор смислено залаже за одговарајућу прецизност језика у вези са фотографском технологијом. D. T., *Pitanje stručne terminologije*, FG, godina II, 4, 1949, 52. О тексту видети и: Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2008*, 61. Иако је ова књига начелно употребљива, она је далеко испод стандарда предратних југословенских издања ове врсте. Нпр.: Aleksandar Šafransky, *Osnovi fotografije*, Knjižara Franje Baha, Beograd, 1929; Александар Шафрански, *Како треба фотографисати*, ИКП Геца Кон, Београд, 1934.

¹³⁰⁸ Беговићева књига је имала још три издања, а Јеремићева чак 18, са последњим објављивањем 1987. године. Mirko S. Begović, *Omladina fotografije, mali ftopriručnik*, Tehnička knjiga, Beograd, 1959; Živojin Jeremić, *Popularni kurs fotografije za svakoga: u 15 lekcija*, TK, Beograd, 1959; Živojin Jeremić, *Popularni kurs fotografije*, TK, Beograd, 1987.

¹³⁰⁹ Dragoš Telebaković, *Fotopriručnik: recepti i postupci*, TK, Beograd, 1955; Živojin Jeremić, Aleksandar Pavlović, *Zbirka recepata za fotoamatere*, TK, Beograd, 1958; Mojsilović, *Fotografija, od ideje do realizacije*; Vidoje Mojsilović, *Evo šta je fotografija*, TK, Beograd, 1961; Stevan Ristić, *Školska foto laboratorija*, TK, Beograd, 1961; Stevan Ristić, *Priručnik za fotoamatere*, Savezni odbor jugoslovenskih pionirskih igara, Beograd, 1963; Vidoje Mojsilović, *ABC kolor fotografije*, TK, Beograd, 1963; Živojin Jeremić, *Džepni fotografski priručnik: obrasci, tabele, recepti, uputstva*, TK, Beograd, 1970; Vidoje Mojsilović, *Sve o kolor fotografiji: sa 42 reprodukcije u boji*, TK, Beograd, 1977; Mirosлав Nikoljačić, *Fotografski kolor-procesi i uređaji*, TK, Beograd, 1977; Mirosлав Nikoljačić, *Fotografija u boji za početnike*, TK, Beograd, 1982.

¹³¹⁰ Мојсиловићев популарни текст садржи дугачак низ запажања и савета који су јасан показатељ његовог аматерско-уметничког приступа: „Када снимате портрете, тражите пре свега интересантне типове, изражајне, оне у чијим очима наслуђујемо један одређени лик, карактер.” Mojsilović, *Fotografija, od ideje do realizacije*, 31. „Лети се не снима између 11 и 15 часова, јер су кратке сенке најмање погодне за пејзаже или за предмете чија форма или структура жели да се прикаже”. Исто, 67; „Она [неоштрина] се обично користи за фантазију или [...] за симболизацију покрета”. Исто, 182.

аутора, у издању Техничке књиге објављено је и пет преведених дела углавном немачких аутора.¹³¹¹

6.5. Фотографије чланица и чланова Савеза објављене у часописима

6.5.1. Фотографије чланица Савеза објављене у часописима:

- M. Knežević, *Radar* [f], BO, I, 6, 1956, 14.
Mirjana Knežević, *U zabavnom parku* [f], FKR, X, 4, 1957, 22.
M. Knežević, *Portret* [f], BO, II, 11, 1958, [K1].
M. Knežević, *Portre* [f], FKR, XI, 11, 1958, [K1].
Mira Knežević, *Manekeni* [f], FKR, XV, 12, 1962, [K1].
Slavka Kojić, *Brigitte* [f], FKR, XVIII, 8, 1965, 183.
Mila Radovanović, [f], *Analiza radova naših čitalaca*, FKR, XIX, 3, 1966, 82.
Ana Podvinec, [f], FKR, XX, 2, 1967, 79.
Ana Lazukić, *Jutro* [f], FKR, XX, 12, 1967, 316.
Zlata Klokočar, *Jesenja šetnja* [f], FKR, XX, 12, 1967, 316.
Snežana Nikolić, *Radoznala*, FKR, XX, 12, 1967, 318.
Ana Lazukić, *Balerina* [f], FKR, XXX, 9-10, 1970, 2.
Kosovka Štikavac, *Srećno* [f], FKR, XXV, 6, 1972, 23.
Gordana Virković, *Beograd, Enterijer* [f], FKR, XXVI, 2, 1973, 17.
Sonja Stojanović, *Upoznavanje* [f], FKR, XXVII, 1-2, 1974, 19.
Kosovka Štikavac, *Svetlosti pozornice* [f], FKR, XXVII, 5-6, 1974, 7.
Erika Malek, *Brankica* [f], FKR, XXVII, 11-12, 1974, 19.
Erika Malek, *Ljiljana* [f], FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 12.
Vera Čukić, *Ivana* [f], FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 12.
Erika Malek, *Akt sa lampom* [f], FKR, XXX, 9-10, 1977, 36.
Sonja Stojanović, *Dvorište* [f], FKR, XXXI, 4, 1978, 2.
Erika Malek, *Dupli akt* [f], FKR, XXXI, 4, 1978, 3.
Erika Malek, *Akt* [f], FKR, XXXII, 4, 1979, 1.
Ana Lazukić, [Čamci] [f], FKR, XXXII, 10, 1979, 11.
Dragica Stevelić, *Metro III* [f], FKR, XXXIV, 7-8, 1981, 25.
Gordana Šuvak, *Belo* [f], FKR, XXXV, 5, 1982, 5.
Snežana Ristić, *Stepenice* [f], FKR, XXXV, 5, 1982, 12.
Ružica Andrejević, *Poslednji putnik* [f], FKR, XXXV, 5, 1982, 27.
Ana Lazukić, [Dve fotografije] *Volim da snimam ljude, život*, FKR, XXXVI, 3, 1983, 10-11.
Snežana Ristić, *Paviljon* [f] FKR, XXXVI, 4, 1983, 5.
Snežana Ristić, [Bez naziva] [f] FKR, XXXVI, 5, 1983, 34.
Jasmina Nadaškić, *Maja* [f] FKR, XXXVI, 7-8, 1983, 28.
Gordana Šuvak, *Ešalon 3* [f], FKR, XXXVI, 1, 1983, 34.
Gizela Šimić, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVII, 5, 1984, [K4].

¹³¹¹ Pšemisł Červenka, Erih Ajnhorn, *555 grešaka u fotografiji*, TK, Beograd, 1963; Karl Ziterlin, *Retuš – kad i kako*, TK, Beograd, 1968; Oto Kroj, *Snimanje iz blizine*, TK, Beograd, 1974, Oto Kroj, *Tako se povećava*, TK, Beograd, 1974; Oto Kroj, *Fotografisanje u boji*, TK, Beograd, 1974.

Gordana Šuvak, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVII, 5, 1984, 2.
 Gordana Šuvak, [3 fotografije] *Više lica jedne žene* [intervju], FKR, XXXVII, 5, 1984, 10-11.
 Ružica Andrejević, *Na času baleta* [f], FKR, XXXVII, 10, 1984, 33.
 Gizela Šimić, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVIII, 2, 1985, 2.
 Zorica Bajin-Đukanović, *Marina P.* [f], FKR, XXXVIII, 9-10, 1985, 11.
 Zorica Bajin-Đukanović, *Varja 2* [f], FI, 4, 1987, 18.
 Zorica Bajin-Đukanović, *Rundek* [f], FI, 4, 1987, 19.
 Gordana Šuvak, *Napuštam-odlazim-nestajem 2* [f], FI, 4, 1987, 20.
 Gordana Šuvak, *Autoslika 19/ 1* [f], FI, 4, 1987, 21.
 Zorica Bajin-Đukanović, [Prosvećenje] [f], FI, 1, 1988, 3.

6.5.2. Фотографије у маниру социјалистичког реализма:

J. Brežan, *U akciji* [f], FG, I, 5, 1949, n. p.
 J. Bosnar, *Za pale borce* [f], FG, II, 7-8, 1949, n. p.
 V. Zalenski, *Berba opijuma* [f], FG, II, 9-10, 1949, n. p.
 J. Bosnar, *Proizvodno savetovanje* [f], FG, III, 1, 1950, n. p.
 N. Bibić, *Novi Beograd* [f], FG, III, 2-3, 1950, n. p.
 V. Zalenski, *Žetva počinje* [f], FG, III, 7, 1950, n. p.
 B. Cikota, *U laboratoriji* [f], FG, III, 12, 1950, n. p.
 V. Radojević, *Utovar* [f], FG, V, 1, 1952, 11.
 Josip Bosnar, *Radnički savet* [f], FR, VII, 3-4, 1954, 10.
 Julije Brežan, *Nove brazde* [f], FR, VIII, 1-2, 1955, 4.
 Dušan Knežević, *Monteri* [f], BO, 3, 1956, 8.
 M. Pavlović, *Izgradnja* [f], FKR, IX, 6, 1956, K1.
 T. Peternek, *Vađenje peska* [f], BO, 4, 1957, 12.
 V. Marinković, *Konstrukcija* [f], BO, 6, 1957, 12.
 A. Pavlović, *Rad* [f], BO, 9, 1957, 1.
 Miloš Pavlović, *Asfalteri* [f], FKR, XI, 4, 1958, 12.
 Ivo Eterović, *Vira, vira*, [f], BO, IV, 2, 1959, 1.
 Miloš Pavlović, *Ekvilibrist* [f], FKR, XIII, 9, 1960, K4.
 Miloš Pavlović, *Utroje, lakše je!* [f], FKR, XII, 12, 1959, 14.
 Mihajlo Ljekar, *Na radnoj akciji* [f], XIV, 2, 1961, 3.
 M. Pavlović, *Među divovima* [f], XIV, 3, 1961, K1.
 Jovan Cingi, *Varilac* [f], FKR, XXI, 4, 1969, 123.
 Dragan Antolić, *Gradilište* [f], FKR, XXIII, 4, 1970, 3.
 Tihomir Pinter, *Izgradnja* [f], FKR, XXIII, 5, 1970, 150.
 Branibor Debeljković, [Bez naziva] [f], FKR, XXVII, 7-8, 1974, 36.
 Dragan Tošić, *Metanci I* [f], FKR, XXVIII, 11-12, 1975, 19.

6.5.3. Фотографије у маниру пикторијализма:

J. Bosnar, *Radnik* [f], FG, I, 2, 1948, n. p.
 B. Debeljković, *Pred oluju* [f], FG, I, 3, 1948, n. p.

R. Stefanović, *Pijaca* [f], FG, I, 4, 1948, n. p.
 B. Debeljković, *Crnogorka* [f], FG, II, 5, 1949, n. p.
 B. Debeljković, *Žetva* [f], FG, III, 7, 1950, K1.
 J. Brežan, *Prijateljstvo* [f], FG, III, 7, 1950, n. p.
 D. Barlovac, *Zamrznuti zvuci* [f], FG, VI, 1, 1953, [K1].
 Živojin Jeremić, *Bezazlenost* [f] FG, VI, 6, 1953, [K1].
 Simo Tesla, *Portret* [f], FR, VII, 7-8, 1954, 15.
 Branibor Debeljković, *Zimski nakit* [f], FG, VII, 1-2, 1954, 3.
 Bogoljub Cikota, *Bledsko jezero* [f], FR, VIII, 9-10, 1955, 17.
 Stevan Ristić, *Dečja igra* [f], FR, VIII, 11-12, 1955, 4.
 Dobrivoje Barlovac, *Deca* [f], FR, VIII, 11-12, 1955, 11.
 Geza Barta, *Zimski pejzaž* [f] FR, IX, 2, 1956, 24.
 Miloš Jovanović, *Kalemegdan noću* [f], BO, 2, 1956, [16].
 N. Živković, *Bačka autostrada* [f], FR, X, 4, 1957, 21.
 S. Milivojević, *Portre devojčice* [f], BO, 5, 1957, [15].
 D. Lazić, *Veče na Savi* [f], BO, 6, 1957, 13.
 M. Bogdanović, *Prolećne vode* [f], BO, 8, 1957, [15].
 Branibor Debeljković, *Košava* [f], FKR, XII, 1, 1959, 24.
 Tomislav Peternek, [Odžačari], [f], FKR, XII, 2, 1959, 12.
 Miloš Pavlović, *Pred buru* [f], FKR, XV, 3, 1962, 11.
 St. Kolarović, *Sumrak* [f], FKR, XV, 6, 1962, 3.
 Miloš Dragić, *Apstrakcija* [f], FKR, XV, 12, 1962, 13.
 Branko Turin, *Nebu pod oblake* [f], FKR, XVII, 1, 1964, 17.
 Vojislav Janković, *Predvečerje*, [f], FKR, XIX, 4, 1966, 87.
 Stanoje Bojović, *Jastrebački brezik* [f], FKR, XX, 11, 1967, 267.
 Stanoje Bojović, *Pred Oluju* [f], FKR, XXIII, 12, 1970, 343.
 Jovan Radović, *Portret M. J. Černjaskog* [f], FKR, XXVIII, 9-10, 1975, 31.
 Branislav Strugar, *Grad* [f], FKR, XXVIII, 11-12, 1975, 17.
 Milinko Stefanović, *Bežanija V* [f], FKR, XXX, 1-2, 1977, 10.
 Tibor Varga Šomođi, *Foto Nol* [f], FKR, XXX, 9-10, 1977, 3.
 Branislav Tomić, *Japanski suncobran* [f] FKR, XXXI, 3, 1978, 23.
 Sonja Stojanović, *Dvorište* [f], FKR, XXXI, 4, 1978, 2.
 Branislav Strugar, *U zimskoj noći* [f], FKR, XXXI, 4, 1978, 27.
 Ognjen Dulović, *Večnost* [f], FKR, XXXI, 9, 1978, 8.
 Dušan Milovanović, *Kompozicija IV* [f], FKR, XXXII, 7-8, 1979, 8.
 Ana Lazukić, [Čamci] [f], FKR, XXXII, 10, 1979, 11.
 Dragan Ivanović, *Betonska plaža* [f], FKR, XXXIII, 1, 1980, 21.
 Radoje Đukić, [Bez naziva], [f], FKR, XXXV, 4, 1982, 34.
 Vladimir Strinić, *Pecaroš* [f], FKR, XXXV, 10, 1982, 33.
 Dimitrije Marković, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVII, 11, 1984, 33.
 Victor Macarol, *Beach Scene* [f], FI, I, 3, 1987, 12.

6.5.4. Фотографије настале под посредним утицајем нове објективности:

J. Bosnar, *Radnik* [f], FG, I, 2, 1948, n. p.

R. Marjanović, *Durmitorski pašnjaci* [f], FG, III, 6, 1950, n. p.
 B. Debeljković, *Na serpentinama* [f], FG, III, 11, 1950, n. p.
 Josip Bosnar, *Žetva* [f], FG, V, 3, 1952, 9.
 Vojislav Marinković, *Grnčarija* [f], FG, VI, 3, 1953, 11.
 Miodrag Đorđević, *Sa plaže (portret)* [f], FG, VI, 1, 1953, 29.
 Ladislav Menčik, *Čaj* [f], FR, VII, 5-6, 1954, 21.
 D. Mladenović, *Mladost i sunce* [f], FR, VII, 9-10, 1954, 9.
 D. Vičić, *Luk* [f], FR, VII, 9-10, 1954, 22.
 Aleksa Savić, *Opanci* [f], FR, VIII, 1-2, 1955, 8.
 Dragoslav Mladenović, *Velika žalost* [f], FR, IX, 1, 1956, 8.
 Novak Živković, *Mrtva priroda* [f], FR, IX, 4, 1956, 18.
 Miodrag Simić, *Senke* [f], BO, 3, 1956, 11.
 Sekula Medenica, *Grožđe* [f], BO, 4, 1956, [8].
 Miloš Jovanović, *Radijale* [f], FR, X, 2, 1957, 18.
 Stevan Sekelj, *Drvo i gvožđe* [f], FR, X, 3, 1957, 18.
 Josip Bosnar, *Barba* [f], FKR, XI, 6, 1958, 13.
 S. Medenica, *Portret* [f], BO, 11, 1958, 13.
 Raco Bulatović, *Studija portreta* [f], BO, 12, 1958, 12.
 P. Crnobori, *Mastodont* [f], FKR, XII, 2, 1959, 1.
 Sekula Medenica, *Portret [Branibor Debeljković]* [f], FKR, XII, 6, 1959, 11.
 Jovan Vajdl, *Čelični kolos* [f], FKR, XII, 12, 1959, 1.
 Dušan Stanimirović, *Golubovi Pariza*, BO, IV, 1, 1959, 14.
 Miloš Pavlović, *Izabela* [f], FKR, XIII, 7, FKR, 1960, 12.
 Branko Turin, *Zaboravljene* [f] FKR, XIII, 5, 1960, 3.
 Bane Đorđević, *Portret* [f] FKR, XIII, 5, 1960, 12.
 Branibor Debeljković, *Vajarka Angelina Gatalica* [f], XV, 7-8, 1962, 11.
 Branibor Debeljković, *[Ovca]* [f], XV, 7-8, 1962, 11.
 Petar Crnobori, *Pista* [f], FKR, XV, 9, 1962, 11.
 Albert Gregorović, *Morski pas* [f], FKR, XVII, 1, 1964, 5.
 Aleksandar Obrenović, *Plaža* [f], FKR, XVII, 7-8, 1964, 31.
 Dragoljub Tošić, *Veteran sa Cera* [f], FKR, XVIII, 2, 1965, 45.

6.5.5. Фотографије у маниру субјективне фотографије:

Branibor Debeljković, *Marija Crnobori* [f], FR, VII, 5-6, 1954, 6.
 Dobrivoje Barlovac, *Ustanak* [f], FR, VIII, 11-12, 1955, 10.
 Dragutin Vičić, *Leteći tanjiri* [f], BO, 3, 1956, 6.
 Branibor Debeljković, *Bele masline* [f], BO, III, 11, 1958, 12.
 Miodrag Đorđević, *Aušvic 49865*, BO, III, 14, 1958, 13.
 Miodrag Radulović, *Oblice* [f], FKR, XIII, 6, 1960, 16.
 Branko Turin, *Iz mog rodnog kraja* [f], FKR, XIV, 2, 1961, 17.
 Živko Janveski, *Metamorfoza* [f], FKR, XIV, 5, 1961, 14.
 Branko Turin, *Utovar* [f], FKR, XIV, 5, 1961, 15.
 Steva Bogdanović, *Lice 842* [f], FKR, XV, 9, 1962, 3.
 Miodrag Đorđević, *Rimski forum* [f], FKR, XVI, 6, 1963, K1.

Stanoje Bojović, *Neveste iz Bosne* [f], FKR, XVII, 2, 1964, 11.
Miloš Jovanović, *Sami* [f], FKR, XVII, 6, 1964, 17.
Vasilije Latinkić, *Stepenište* [f], FKR, XVII, 9, 1964, 1.
Srećko Podvinac, *Užarska radnja u Prištini* [f], FKR, XVII, 11, 1964, 3.
Bane Đorđević, *Profil* [f], FKR, XVII, 12, 1964, 32.
Marko Senić, *Portret* [f], FKR, XVIII, 3, 1965, 1.
Petar Crnobori, [Bez naziva] [f], FKR, XIX, 3, 1966, 3.
Miodrag Radovanović, *Srebrno jutro* [f], FKR, XXIII, 7-8, 1970, 182.
Branko Turin, *Stara Ljubljana* [f], FKR, XXIII, 9, 1970, 24.
Mitar Trninić, *Portret I*, FKR, XXIV, 1, 1971, 15.
Ilija Jevtić, *Jesen* [f], FKR, XXIV, 2, 1971, 17.
Miodrag Radulović, *Flora u kristalu I* [f], FKR, XXIV, 2, 1971, 26.
Pavle Jovanović, *Prozor* [f], FI, I, 2, 1987, [K2].

6.5.6. Портретне фотографије:

Mirko Lovrić, *Mladi umetnik* [f] FKR, X, 2, 1957, 22.
Vidoje Mojsilović, *Zora Petrović* [f], FKR, XIV, 10, 1961, 12.
Vidoje Vasić, *U ateljeu* [f], XV, 10, 1962, 14.
Predrag Gatalica, *Železničar i njegov mali svet* [f], FKR, XVI, 3, 1963, 12.
Veroljub Milošević, *Portret R. S.* [f], FKR, XVII, 4, 1964, 17.
Boris Benčina, *Portret II* [f], FKR, XVIII, 4, 1965, 101.
Ivo Eterović, *Umetnik* [f], FKR, XIX, 3, 1966, 67.
Nedeljko Dragojlović, *Železničar*, [f], FKR, XIX, 3, 1966, 83.
Vojislav Janković, *Kod susreta* [f], FKR, XIX, 5, 1966, 3.
Dragoljub Tošić, *Fikreta* [f], FKR, XIX, 7-8, 1966, 170.
Đorđe Bukilica, *Verica* [f], FKR, XIX, 9, 1966, 214.
Aleksandar Pavlović, *Portret slikara M. G.* [f], FKR, XX, 4, 1967, 85.
Dragoljub Tošić, *Portret N. D.* [f], FKR, XXII, 9, 1969, 244.
Đorđe Bukilica, *Silva* [f], FKR, XXIII, 1, 1970, 2.
Žika Đorđević, *Narcis* [f], FKR, XXIII, 2, 1970, 57.
Dragi Radojević, *Rada* [f], FKR, XXIII, 3, 1970, 98.
Milan Bjelić, *Ložac M. N.* [f], FKR, XXIII, 4, 1970, 125.
Slavoljub Stojanović, *Tužan dečak* [f], FKR, XXIII, 12, 1970, 3.

6.5.7. Акт фотографије:

Danilo Cvetanović, *Nežnost* [f], FKR, XIX, 6, 1966, 151.
Steva Bogdanović, *Oblici* [f], FKR, XX, 7-8, 1967, 182.
Vojislav Janković, *Akt* [f], FKR, XX, 11, 1967, 281.
Ana Lazukić, *Jutro* [f], FKR, XX, 12, 1967, 316.
Miloš Pavlović, *Akt* [f], FKR, XXI, 4, 1968, 96.
Branislav Đorđević, [Akt], [f] FKR, XXI, 7-8, 1968, 184.
Vasilije Latinkić, *Rađanje Venere* [f], FKR, XXI, 7-8, 1968, 193.

Žika Đorđević, *Boba* [f], FKR, XXII, 1, 1969, 193.
 Danilo Cvetanović, [Bez naziva] [f], FKR, XXII, 6, 1969, 181.
 Žika Đorđević, [Akt] [f], FKR, XXIII, 4, 1970, 100.
 Slobodan Lazić, *Lukovi* [f], FKR, XXIII, 9, 1970, 245.
 Ž. Đorđević, *Akt br. 62*, [f], FKR, XXV, 6, 1972, 12.
 Danilo Cvetanović, [Bez naziva] [f], FKR, XXVI, 1, 1973, 12.
 Đorđe Obradović, *Akt 2* [f], FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 18-19.
 Danilo Cvetanović, *Akt u ogledalu* [f], FKR, XXVIII, 11-12, 1975, 14.
 Dragan Pejić, *Torzo* [f], FKR, XXIX, 5-6, 1976, [K1].
 Stojan Dimitrijević, *Akt 44* [f], FKR, XXIX, 7-8, 1976, [K1].
 Dragiša Dautović, *Bez naslova* [f], FKR, XXIX, 7-8, 1976, 4.
 Živko Janevski, *Akt 67/8* [f], FKR, XXX, 7-8, 1977, 8.
 Erika Malek, *Dupli akt* [f], FKR, XXXI, 4, 1978, 3.
 Danilo Cvetanović, *Akt na steni* [f], FKR, XXXI, 7-8, 1978, [K1].
 Erika Malek, *Akt* [f], FKR, XXXII, 4, 1979, K1.
 Radoje Đukić, *Akt I* [f], FKR, XXXII, 9, 1979, 10.
 Srđan Simonović, *Pokret 2* [f], FKR, XXXII, 10, 1979, 7.
 Danilo Cvetanović, [Bez naziva] [f], FKR, XXXIII, 7-8, 1980, [K1].
 Đorđe Bukilica, *Studija akta* [f], FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 16.
 Nenad Veljković, *Akt II* [f], FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 25.
 Srđan Simonović, *Dualitet* [f], FKR, XXXIII, 11, 1980, [K1].
 Branko Andrejević, *Akt sa cvetom* [f], FKR, XXXIV, 2, 1981, 10.
 Dragan Pešić, *Akt* [f], FKR, XXXIV, 9, 1981, [K1].
 Dejan Dizdar, *Akt 181/1*, [f], FKR, XXXV, 3, 1982, 14.
 Dejan Dizdar, *Akt 175/3*, [f], FKR, XXXV, 5, 1982, 14.
 Berislav Ilić, *Akt* [f], FKR, XXXV, 5, 1982, 34.
 Jovan Bačić, *Nude 3* [f], FKR, XXXV, 9, 1982, 10.
 Tibor Varga Šomodi, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVI, 1, 1983, [K1].
 Predrag Mihajlović, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVI, 5, 1983, 33.
 Tibor Varga Somogyu, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVI, 7-8, 1983, 30.
 Silvester Pomlad, *Poslednji zrak* [f], FKR, XXXVI, 7-8, 1983, 34.
 Aleksandar Brendan, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVI, 9, 1983, K1.
 Dragan Kuđerski, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVI, 12, 1983, 9.
 Dragan Tanasijević, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVII, 2, 1984, 34.
 Branko Mrđenović, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVII, 3, 1984, [K2].
 Radoje Đukić, *A200/05* [f], FKR, XXXVII, 10, 1984, 8.
 Dejan Dizdar, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVIII, 3, 1985, 34.
 Geza Lennert [Bez naziva] [f], FKR, XXXVIII, 5, 1985, 33.
 Predrag Mihajlović, *Devojka* [f], FKR, XXXVIII, 9-10, 1985, 9.
 Danilo Cvetanović, [Bez naziva] [f], FI, I, 2, 1987, 24.
 Zorica Bajin-Đukanović, [Bez naziva] [f], FI, II, 1, 1988, 3.
 Aleksandar Brendan, *L2* [f], FI, II, 1, 1988, 22.

6.5.8. Фотографије које садрже елементе филмских сцена:

- Stevan Ristić, *Iz predgrađa*, FKR, VIII, 7-8, 1955, [K2].
Vidoje Mojsilović, *Nedeljom popodne* [f], FR, VIII, 9-10, 1955, 3.
Mirko Lovrić, *Skrenuta pažnja* [f], FR, IX, 1, 1956, 21.
Mirko Lovrić, *Vašar u Zvorniku* [f], FR, IX, 5, 1956.
Laslo Horvat, *Umor* [f], FR, X, 5, 1957, 5.
S. Milivojević, *Idila* [f], FKR, XI, 6, 1958, 3.
Branibor Debeljković, *U čekaonici* [f], FKR, XII, 4, 1959, 11.
Zoran Sekulović, *Bez publike* [f], FKR, XV, 2, 1962, 3.
Radoslav Ranković, *Sastanak* [f], FKR, XV, 5, 1962, 11.
Jovan Đorđević, *Propali izlet* [f], FKR, XXIII, 12, 1970, 335.
Jovan Vuković, *Kafa saradnje* [f], FKR, XXVIII, 1-2, 1974, 19.

6.5.9. Фотографије уличних сцена, тзв. лајф фотографије:

- Vidoje Mojsilović, *Epigram* [f], FR, X, 3, 1957, [K1].
Petar Crnobori, *Proljetno jutro* [f] BO, 5, 1957, [22].
A. Pavlović, *Stara slikarka* [f], BO, 7, 1957, [16].
Petar Crnobori, *Razgovor na pragu* [f], BO, 10, 1957, 14.
Vidoje Mojsilović, *Slike iz Italije* [f], BO, 13, 1958, 17.
Ivo Eterović, *Bez naziva* [f], BO, IV, 1, 1959, 12.
Stevan Sekelj, *Na izložbi* [f], FKR, XII, 12, 1959, 24.
Ivo Eterović, *Stare Dalmatinke* [f], FKR, XIII, 3, 1960, 13.
Stevan Đurić, *Upoznavanje* [f], FKR, XIII, 4, 1960, 13.
Vidoje Mojsilović, *Starci* [f], FKR, XIII, 9, 1960, 21.
Dušan Tasić, *Trafalgar skver, 1960* [f], FKR, XIV, 7-8, 1961, 14.
Srećko Podvinaec, *Slika sa izložbe* [f], XV, 6, 1962, 13.
Dragoljub Tošić, [Užari] [f], FKR, XV, 11, 1962, [K1].
Mira Knežević, *Manekeni* [f], FKR, XV, 12, 1962, 3.
Živko Janevski, *Indeks bar No 2* [f], FKR, XVI, 1, 1963, [K1].
Ivo Eterović, *Ana* [f], FKR, XVI, 11, 1963, [K1].
Vidoje Vasić, *Studija* [f], FKR, XVII, 3, 1964, 17.
Dragoljub Tošić, *Vikend* [f] FKR, XVII, 6, 1964, K1.
Steva Bogdanović, *Portret s točkom* [f], FKR, XVIII, 6, 1965, 1.
Tomislav Peternek, *Pravi momak* [f], FKR, XVIII, 10, 1965, 1.
Vladimir Lapčević, [Bez naziva] [f], FKR, XVIII, 11, 1965, 265.
Stojan Radoš, *Neprekinuta tradicija* [f], FKR, XVIII, 11, 1965, 275.
Slobodan Tanetović, *Portret sa Sajmišta* [f], FKR, XIX, 1, 1966, [K1].
Jovan Marinković, *Iznenadena* [f], FKR, XIX, 1, 1966, 3.
Ivo Eterović, *Devojka sa reke* [f], FKR, XIX, 2, 1966, [K1].
Ivo Eterović, *Čuvar muzeja* [f], FKR, XIX, 3, 1966, 73.
Živorad Vasić, [Spomenik revoluciji] [f], FKR, XIX, 5, 1966, 95.
Slavoljub Stojanović, [Bez naziva] [f], FKR, XX, 11, 1967, [K1].
Branko Turin, *U zidinama* [f], FKR, XXI, 1, 1968, 17.

Vasilije Latinkić, *Pokisli kavaljer* [f], FKR, XXI, 2, 1968, 56.
 Ljuba Milošević, *Student arhitekture* [f], FKR, XXI, 6, 1968, 151.
 Tomislav Peternek, *Truba* [f], FKR, XXI, 8, 1968, 183.
 Jovan Marinković, *Godine* [f], FKR, XXII, 10, 1969, 270.
 Laslo Dorman, *Radanje* [f], FKR, XXIII, 1, 1970, 29.
 Branibor Debeljković, *Tom Džons*, FKR, XXIII, 3, 1970, [K1].
 Dragoljub Tošić, *Prodavac starina*, [f], FKR, XXIV, 10, 1971, 8.
 Dragan Jevremović, *Ulica* [f], FKR, XXVI, 4, 1973, 17.
 Dragan Pantić, *Violina na ulici* [f], FKR, XXVI, 9, 1973, 7.

6.5.10. Fotografije na kojima su predstavljene scene melanholije i otuђења:

V. Mojsilović, *Ratni memorijal* [f], FR, VII, 3-4, 1954, 12.
 Miloš Pavlović, *Usamljena* [f], FR, VIII, 3-4, 1955, 14.
 Aleksandar Saša Pavlović, *Sama* [f] BO, IV, 2, 1959, 14.
 Branibor Debeljković, *Jesen* [f], FKR, XIII, 10, 1960, [K1].
 Živko Janevski, *Grešnici* [f], FKR, XVII, 1, 1964, 11.
 Slavka Kojić, *Brigitte* [f], FKR, XVIII, 7-8, 1965, 183.
 Miroslav Nikoljajić, *Laura* [f], FKR, XXI, 4, 1968, 85.
 Branibor Debeljković, *Usamljeni* [f], FKR, XXIII, 3, 1970, 3.
 Sima Janković, *Eskulap* [f], FKR, XXII, 4, 1970, 105.
 Vojislav Srzentić, *Fotografija br. 148* [f], FKR, XIV, 10, 1971, 17.
 Gordana Virković, *Enterijer* [f], FKR, XXVI, 2, 1973, 17.
 Geza Lennert, *Generacija 9* [f], FKR, XXVIII, 7-8, 1975, 17.

6.5.11. Fotografije sa naglašenim likovnim elementima:

Miloš Pavlović, *Bedem* [f], BO, 3, 1956, 1.
 Vidoje Mojsilović, *Odlazak sa posla* [f], FR, X, 6, 1957, [K1].
 Darko Lazić, *Svetlo i senke* [f], FR, X, 5, 1957, 8.
 Dušan Knežević, *Predah* [f], FKR, XI, 5, 1958, 14.
 Petar Crnobori, *Ideja u prostoru* [f], FKR, XI, 7-8, 1958, 14.
 M. Knežević, *Portre* [f], FKR, XI, 11, 1958, 3.
 Miloš Pavlović, *Simfonija noći*, [f], BO, 11, 1958, 14.
 M. Bogdanović, *Promenada* [f], BO, 12, 1958, K1.
 Ivo Eterović, *3 + 1* [f], BO, 14, 1958, 12.
 V. Mojsilović, [Ograda], [f], FKR, XII, 4, 1959, K1.
 Dragutin Skobe, *Krivine*, [f], FKR, XII, 4, 1959, 3.
 Dragan Černi, *Orlove kandže* [f], FKR, XII, 6, 1959, 12.
 Stevan Sekelj, *Arhitektura*, [f], FKR, XII, 11, 1959, 12.
 Aleksandar Saša Pavlović, *Bele marame* [f], BO, IV, 1, 1959, 11.
 Tomislav Peternek, *Brazde* [f], FKR, XIV, 1, 1961, 3.
 Aleksandar Obrenović, *Suncobrani* [f], XV, 9, 1962, 3.
 Nedeljko Dragoljović, *Toranj* [f], FKR, XVII, 11, 1964, 12.

Petar Crnobori, *Linije* [f], FKR, XVIII, 1, 1965, 3.
 Stojan Radoš, *Partizansko kolo* [f], FKR, XVIII, 3, 1965, 67.
 Dušan Čakarević, *Hladnjaci* [f], FKR, XVIII, 6, 1965, 151.
 Miodrag Jovanović, *Uspomena iz Venecije* [f], FKR, XVIII, 11, 1965, 3.
 Đorđe Bukilica, [Pobednik], [f], FKR, XIX, 1, 1966, 4.
 Živko Janevski, *Časne sestre* [f], FKR, XIX, 1, 1966, 17.
 Bane Đorđević, *Skulpture* [f], FKR, XX, 7-8, 1967, 184.
 Petar Crnobori, *Pokljuka* [f], FKR, XXI, 2, 1968, 31.
 Rodoslav Ranisavljević, *Gol* [f], FKR, XXI, 2, 1968, 45.
 Miroslav Nikoljačić, [Čamci] [f], FKR, XXII, 7-8, 1969, 235.
 Vladimir Červenka, [Bez naziva] [f], FKR, XXIII, 5, 1970, 130.
 Ivan Stojić, *Dunav I* [f], FKR, XXIII, 10, 1970, 277.
 Goran Malić, *Gitara 4* [f], FKR, XXXI, 4, 1978, 34
 Slavoljub Savić, *Kapi 2* [f], FKR, XXXI, 5, 1978, 25.
 Goran Malić, *Najezda* [f], FKR, XXXI, 10, 1978, 34.

6.5.12. Фотографије на којима су представљени мотиви села и предграђа:

Stanoje Bojović, *Kosidba na Bjelasici* [f], FKR, XXIV, 7-8, 1971, 22.
 Slavoljub Stanojević, *Njegov dom* [f], FKR, XXIV, 12, 1971, 8.
 Borivoj Mirosavljević, *Priče iz predgrađa* [f], FKR, XXV, 4, 1972, 15
 Ž. Đorđević, *Sa reke* [f], FKR, XXV, 6, 1972, 14.
 Branibor Debeljković, *Proleće* [f], FKR, XXVI, 3, 1973, 19.
 Geza Lenert, *Ona + ona* [f], FKR, XXVI, 5, 1973, 18.
 Živorad Knežević, *Baba Jana* [f], FKR, XXVI, 6, 1973, 19.
 Dragiša Medenica, *Dva bremena* [f], FKR, XXVI, 9, 1973, 9.
 Sonja Stojanović, *Upoznavanje* [f], FKR, XXVII, 1-2, 1974, 19.
 Petar Otoranov, *Po zubima se zna* [f], FKR, XXVII, 7-8, 1974, 22.
 Đorđe Bukilica, *Prolećni akordi* [f], FKR, XXVIII, 1-2, 1975, 13.
 Duško Jovanović, *Tamo, bliže Medvedniku* [f], FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 19.
 Stevan Lazukić, *Paradna kočija* [f], FKR, XXVIII, 7-8, 1975, 18.
 Laslo Dorman, *Zmajovac - Baranja* [f], FKR, XXIX, 3-4, 1976, 34
 Stevan Lazukić, *Bundeve* [f], FKR, XXX, 9-10, 1977, 2.
 Stevan Lazukić, *Prošlo vreme* [f], FKR, XXXI, 6, 1978, 3.
 Raco Bulatović, *Vodonoša* [f], FKR, XXXI, 10, 1978, 21.
 Čedomir Pešterac, *Iz albuma* [f], FKR, XXXII, 1, 1979, 7.
 Predrag Mihajlović, *Pejzaž* [f], FKR, XXXIII, 11, 1980, 10.
 Rade Milisavljević, *Čovek i jagnje* [f], FKR, XXXV, 1, 1982, 20.

6.5.13. Фотографије nastale pod uticajem primera modne fotografije:

Vidan Vranešević, *Elegija II* [f], FKR, XXV, 4, 1972, 16
 Erika Malek, *Brankica* [f], FKR, XXVII, 11-12, 1974, 19.
 Predrag Mihajlović, *U sumraku* [f], FKR, XXXI, 11, 1978, 22.

Danilo Cvetanović, *Portret M.* [f], FKR, XXXII, 1, 1979, 4.
Tibor Varga Šomođi, [Bez naziva 1] [f], FKR, XXXIII, 4, 1980, 11.
Tibor Varga Šomođi, [Bez naziva] [f], FKR, XXXV, 9, 1982, 5.
Gordana Šuvak, *Ešalon 3* [f], FKR, XXXVI, 1, 1983, 34.
Gordana Šuvak, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVII, 5, 1984, 2.
Milenko Savović, [Bez naziva] [f], FKR, XXXVII, 10, 1984, 2.
Branislav Đorđević [Bez naziva] [f], FKR, XXXVIII, 5, 1985, 35.
Nikola Belajčić, *Anica Dobra* [f], FI, I, 3, 1987, K1.
Zorica Bajin-Đukanović, *Varja 2* [f], FI, I, 4, 1987, 18.

6.5.14. Фотографије позоришних представе и концерата:

Gavrilo Grujić, *Glumica* [f], FKR, XXV, 4, 1972, 15
Branko Turin, *Uzbuđenje* [f] FKR, XXIV, 6, 1973, 7.
Dragan Konstatinović, *Rozita Tomas* [f], FKR, XXVI, 9, 1973, 14.
Ivo Eterović, *Igra ljubavi* [f], FKR, XXVI, 1, 1973, 11.
Dragan Jevremović, *Scena* [f] FKR, XXVI, 11, 1973, 21.
Kosovka Štikavac, *Svetlosti pozornice* [f], FKR, XXVII, 5-6, 1974, 7.
Miomir Polzović, *Žizela* [f], FKR, XXVII, 11-12, 1974, 11.
Goran Malić, *Drama VI* [f], FKR, XXX, 5-6, 1977, 3.
Rade Milisavljević, *Presija* [f], FKR, XXX, 5-6, 1977, 5.
Ana Lazukić, *Balerina* [f], FKR, XXX, 9-10, 1977, 2.
Stevan Lazukić, *Dvoje iz publike* [f], FKR, XXXII, 1, 1979, 9.
Goran Malić, *Orlando* [f], FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 13.
Radoje Đukić, *Generacija 82* [f], FKR, XXXVII, 4, 1984, 5.

6.6. Сарадња Савеза са Међународном федерацијом фотографске уметности (FIAP)

Међународна федерација фотографске уметности (Fédération Internationale de l'Art Photographique) међународно је удружење аматерских фотографских организација које је основано у Берну, у Швајцарској, а чије се седиште од 2014. године налази у Луксембургу. Према подацима из 2021. године, удружење окупља преко 1.000.000 индивидуалних чланица и чланова у оквиру 91 националне организације.¹³¹² Током 1946. године лекар из Белгије Морис Ван дер Вајер (Maurice Van der Wyer) покренуо је иницијативу за оснивање међународне уније фотографских удружења са циљем пријатељског повезивања националних организација из целог света.¹³¹³ Наредне године, удружењу је промењено име и у његовом саставу биле су организације из осам земаља: Белгије, Холандије, Италије, Португалије, Швајцарске, Данске, Финске и Мађарске. На Првом конгресу одржаном од 17. до 19. јуна 1950.

¹³¹² The International Federation of Photographic Art, *FAQ*, <https://www.fiap.net/en/faq>, pr. 05. 2025; Fédération Internationale de l'Art Photographique, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9d%C3%A9ration_Internationale_de_l'Art_Photographique, pr. 05. 2025.

¹³¹³ Ван дер Вајер је од 1918. године био активан учесник фото-аматерских организација и током међуратног периода први пут је дошао до замисли о оснивању међународне федерације. Emile Wanderscheid, *History*, The International Federation of Photographic Art, 1998, <https://www.fiap.net/en/history>, pr. 05. 2025.

године у Берну удружење је и формално основано, са Ван дер Вајером као оснивачем-председником, Роланом Бурижоом (Roland Borigeaud) као првим потпредседником и Ернестом Босигером (Ernest Voessiger) као генералним секретаром.¹³¹⁴ На конгресу удружења, које је првобитно окупљало организације из 17 земаља, били су присутни представници или делегати из: Аустрије, Белгије, Бразила, Данске, Француске, Италије, Југославије, Луксембурга, Швајцарске и Шведске. Наредни конгреси Федерације одржани су заједно са Бијеналима у: Салцбургу (1952), Барселони (1954), Келну (1956), Антверпену (1958), Опатији (1960), Атини (1962), Атини (1964) и Базелу (1964).¹³¹⁵

У Статуту који је усвојен на конгресу дефинисана су два основна принципа деловања: окупљање фотографских националних удружења из земаља са свих континената и забрана сваког политичког, идеолошког или религиозног деловања у оквиру Федерације. Четири основна циља Федерације такође су дефинисана Статутом, који је углавном остао непромењен до данас, и тичу се моралних, материјалних, научних, уметничких и националних и међународних аспеката њеног рада: 1. стварања „братских веза и пријатељских односа” између окупљених удружења ради „развијања пријатељства међу људима” и „јачања мира у свету”; 2. очувања интереса окупљених удружења; 3. рада на ширењу „фотографског знања” развијањем уметничких квалитета, нарочито кроз изложбе и путујуће колекције; 4. јавног заступања фотографског покрета са циљем да „фотографска уметност добије место које заслужује”.¹³¹⁶

У оквиру Федерације постоје секције задужене за награде, покровитељство, колекције и изложбе, као и комисије за аудио-визуелно и омладинско стваралаштво и природу. Одвојене бијеналне изложбе црно-беле фотографије, фотографије у боји, слајдова у боји и природе одржавају се ритмом од два бијенала годишње. За излагање на бијеналима такмиче се националне колекције које припрема удружење из сваке земље. У периоду од 1960. до 1970. године организована су четири фотографска такмичења под називом *Светски куп фотографије* (World Cup of Photography). Повремено су организовани и *Омладински бијенали* (Youth Biennial) и *Омладински фото-форуми* (FIAP-Photo-Forum). Од 1979. године у оквиру Одељења за покровитељство објављивана је листа међународних салона фотографије који делују под патронажом Федерације. Од 1954. године донета је одлука о установљавању почасних звања, а 1955. године додељена су прва звања за изузетна уметничка достигнућа (Artist FIAP, AFIAP), за посебно висок ниво фотографског ангажовања (Excellence FIAP, EFIAP) и за изванредне доприносе и посвећеност Федерацији (Honorable EFIAP, HonEFIAP). Највише звање, магистар Федерације (Master FIAP), установљено је 1978. године, за највиши ниво фотографског рада у различитим областима. Званични језик Федерације је француски, са преводима на енглески и немачки језик. Конгреси Федерације се, од оснивања, организују сваке друге године, а 1970. године објављен је и Код Федерације (Code of FIAP) у оквиру кога су, поред статута и повеље, објављена и многа правила у вези са организацијом међународних салона, бијеналних изложби (FIAP салона), доделе почасних звања, као и друге

¹³¹⁴ После Мориса Ван дер Вајера, председници и председнице Федерације били су: Одет Бречер (Odette Bretscher, 1976-1983), Морис Дорикенс (Maurice Dorikens, 1983-1991), Ксенофон Аргирис (Xénophon Argyris 1991-1995), Енрик Памије (Enric Pamier, 1995-1999), Емил Вандершайд (Emile Wanderscheid, 1999-2012). Од 2012. године, актуелни председник је Рикардо Бузи (Riccardo Busi). FIAP Presidents from 1950, <https://www.fiap.net/en/fiap-presidents-from-1950>, pr. 05. 2025.

¹³¹⁵ Alise Tifentale, *"The Olympiad of Photography": FIAP and the Global Photo-club Culture, 1950-1965*, PhD dissertation, CUNY Graduate Center, City University of New York, 2020, 4, https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3537/, pr. 05. 2025.

¹³¹⁶ Emile Wanderscheid, *History*, The International Federation of Photographic Art, 1998, <https://www.fiap.net/en/history>, pr. 07. 2024.

административне одредбе. „Обични чланови” Федерације су национална удружења фотографских организација у свакој земљи, мада и појединачни клубови могу да постану „индивидуални чланови”, али без права гласа на конгресима и без могућности да учествују на FIAP салонима. Годишња чланарина коју плаћају све националне организације мењала се од 10 америчких долара 1950. године, преко 100 долара 1974. године до опсега 200-800 немачких марака уведеног 1995. године који је одређиван према економској ситуацији сваке земље чланице удружења. Чланарина је повећавана заједно са повећањем броја чланова Федерације, од 17 удружења 1950. године, до 91 члана 2023. године.¹³¹⁷ Уз повремене прекиде, Федерација је од 1962. године била на листи невладиних удружења „катеорије Ц” Организације Уједињених нација за образовање, науку и културу (Унеско).¹³¹⁸ Међутим, Федерација нема статус акредитоване невладине организације од стране Унеска, што значи да постоји могућност само за обострану размену информација, али не и за саветодавни однос.¹³¹⁹ Иако је Федерација базирана на волонтерском раду, њене управе успевае су, са неједнаким успехом, да одрже континуитет у објављивању публикација. У периоду од 1954. до 1966. године бијенално је објављиван годишњи алманах са преко 100 фотографија, а последње од четири издања историјских колекција Федерације (Historical Collection of FIAP) објављено је 1989. године.¹³²⁰ Највиша звања Федерације добили су бројни чланови Савеза из Србије, и то *Honoraire Excellence FIAP*, поред осталих, Бранибор Дебељковић, Јосип Боснар, Стеван Ристић, Живојин Јеремић, Иво Етеровић и Предраг Гаталица. Звање *Excellence FIAP* имали су: Војислав Маринковић, Видоје Мојсиловић, Ђорђе Букилица, Живојин Ђорђевић, Станоје Бојовић, Драган Пантић, Бранко Турин, Драгољуб Тошић, Томислав Петернек, Секула Меденица, Миодраг Ђорђевић, а *Artist FIAP*: Геза Барта, Славољуб Стојановић, Јулије Брежан, Драгољуб Алексић, Драган Пантић и Бранко Турин.¹³²¹

¹³¹⁷ Индивидуални чланови Федерације плаћају половину годишње чланарине обичних чланова. Актуелна чланарина није доступна информација на званичном сајту Федерације. The International Federation of Photographic Art, <https://www.fiap.net/en>, pr. 05. 2025.

¹³¹⁸ Некадашње три категорије А, Б и Ц којим су регулисани односи Унеска са невладиним организацијама замењене су са данашња два статуса – консултативан (саветодаван) и помоћан (информативан). Током ранијег периода, међународне невладине организације које су биле изабране за највишу категорију А имале су високе компетенције доказане у пољу образовања, науке или културе и у значајној мери су доприносиле раду Унеска у својим областима специјализације. Категорију Б могле су да добију оне организације које су имале услове за саветодавну сарадњу и размену информација са Унеском, док је категорија Ц укључивала организације чије су компетенције омогућавале само размену информација. Њихов значај био је препознат у ширем смислу друштвених односа, а не стручних компетенција. United Nations Educational Scientific and Cultural Organization, *Executive Board, Hundred and Twelfth Session*, 17. April 1981, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000044360>, pr. 05. 2024. UNESCO Legal Affairs, *Directives concerning UNESCO's partnership with non-governmental organizations*, <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/directives-unesco-ngos>, pr. 05. 2025. Осим две краће суспензије Међународна федерација уметничке фотографије била је све време на листи невладиних удружења категорије Ц, односно, касније у партнерству као организација са помоћним статусом. Emile Wanderscheid, *History, The International Federation of Photographic Art*, 1998, <https://www.fiap.net/en/history>, pr. 05. 2025. https://en.unesco.org/sites/default/files/list_ngos_official_partners_unesco.pdf, pr. 05. 2025.

¹³¹⁹ Поред осталог, акредитоване невладине организације имају „доказане компетенције, стручност и искуство у заштити [...] нематеријалног културног наслеђа”, „поседују оперативне капацитете” итд., видети: Prreditation of Non-Governmental Organizations to provide advisory services to the Committee, https://ich.unesco.org/doc/src/ICH-Operational_Directives-6.GA-PDF-EN.pdf#p91, pr. 05. 2025.

¹³²⁰ Друга издања Федерације укључују каталоге објављене поводом доделе FIAP-KODAK награда у периоду од 1990. до 1993. године, публикацију о фотографском раду омладине (Children Take Photographs without Cameras, 1995) и издање поводом 50. конгреса са 250 репродукција, итд. Emile Wanderscheid, *History, The International Federation of Photographic Art*, 1998, <https://www.fiap.net/en/history>, pr. 08. 2024.

¹³²¹ Anonim., *Kratke vesti*, FKR, XIV, 11, 1961, 26; Малић, *Историјски преглед аматерске фотографије у Србији*, у: Мирковић (ур.) *Алманах Фото савеза Србије*, 22. Аноним., *Списак носилаца FIAP звања до 2003. године*, <http://new.fotoss.org/index.php/2022/08/22/spisak-nosilaca-fiap-zvanja-do2003/>, pr. 05. 2025.

Без обзира на успешну сарадњу између Савеза и Федерације, Боснаров текст о Другом бијеналу Федерације био је критички интониран и он је приметио како ова изложба није боља од претходног Бијенала, а свакако је много слабија од *Прве међународне изложбе* отворене током маја 1952. године у Београду.¹³²² Иако слична критичка запажања нису била ретка ни у другим текстовима о раду Федерације који су објављивани у часописима Савеза, највећи број чланака био је информативног и декларативног карактера. На Трећем конгресу Федерације донета је одлука о установљавању три међународна звања (Нон. EFIAP, EFIAP i AFIAP). „За овај вид међународног признања фото-аматерима [...] иницијативу је дала делегација Савеза фото и кино-аматера Југославије још 1952. године на Другом конгресу FIAP-а”.¹³²³ Шести конгрес Федерације одржан је у Југославији, у Опатији 1960. године, и на њему су учествовали делегати из 24 земље.¹³²⁴ Један од конкретних резултата одржавања Шестог конгреса федерације у Опатији био је и Споразум о међународној сарадњи југословенског Савеза и немачког Културбунда – Секције за фотографију Немачке Демократске Републике, који је потписан у Берлину 27. априла 1961. године.¹³²⁵ Шести омладински семинар Федерације одржан је 1968. године поново у Опатији, а његов руководиоца био је Стеван Ристић, који је у каснијем периоду постао и један од потпредседника Федерације.¹³²⁶ Изложба *IX FIAP фото-форум младих: Свет у коме живим* отворена је у Београду 1978. године у организацији југословенског Савеза.¹³²⁷

У вероватно првој студији о Међународној федерацији фотографске уметности историчарка фотографије Алис Тифентал (Alis Tifentale) аргументује становиште у вези са тим да је током првих 15 година ова организација била заслужна за увођење алтернативног глобалног начина организације, деловања и повезивања фото-аматера из свих земаља. С обзиром на њено лево оријентисано западњачко гледиште културне историје хладноратовских односа, чини се да је ауторка начелно у праву када критички поставља деловање Федерације наспрам доминантног система капиталистичке потрошње фотографија. Међутим, околности у оквиру којих је остварена сарадња југословенског Фото-савеза и Федерације не уклапају се сасвим у критичко читање модела западњачког културног хегемонизма, односно постколонијалних „локалних специфичности фото-клубске културе”.¹³²⁸ Управа Федерације, са Ван дер Вајером на челу, од почетка је имала за циљ да превазиђе „географска, културна и

¹³²² J., *II Foto-bienale 1952*, FG, V, 3, 1952, 4. Видети и: В. Маринковић, *FIAP-ov godišnjak 1956*, ВО, 2, 1956, 3.

¹³²³ Anonim., *Priznanje fotografiji*, FR, VIII, 7-8, 1955, 1.

¹³²⁴ V. M., *Sve veća afirmacija FIAP-a*, FKR, XIII, 7, 1960, 3-5.

¹³²⁵ Овај споразум највероватније је реализован захваљујући великој подршци коју су југословенски делегати дали учлањењу источнонемачког удружења у Федерацију и он је означио почетак дуготрајне сарадње између ових удружења. Anonim., *Sporazum o međunarodnoj saradnji*, FKR, XIV, 7-8, 1961, 30

¹³²⁶ Anonim., *6. omladinski seminar FIAP-a održaće se u Opatiji*, FKR, XVII, 1, 1964, 97; Anonim., *Uspešno završen seminar u Opatiji*, FKR, XXI, 4, 1968, 340. У оквиру XX међународног семинара за омладинске руководиоце одржаног 1973. године у Шиофоку у Мађарској, Стеван Ристић постао је председник Међународне комисије за рад са омладином. Ђорђе Bukilica, *FIAP 10. internacionalni seminar za omladinske rukovodioce, Osvrt na Siofok*, FKR, XXVI, 11, 1973, 32-3. Ристић је изабран и за једног од потпредседника Федерације на XIV конгресу одржаном 1976. године у Варни, чиме је постао највиши функционер FIAP-а у Југославији. [FIAP Press информација], *XIV kongres FIAP-a u Varni*, FKR, XXIX, 11-12, 1976, 30. Ристић је остао на овој функцији до 1983. године, када је постао члан председништва.

¹³²⁷ Erich Kees i dr., *9. FIAP foto forum mladih 1977*. FFFJ [k], FSJ, Beograd, 1978; Anonim., *IX FIAP foto-forum mladih*, FKR, XXXI, 7-8, 1978, 27; M. Š., *IX FIAP foto forum mladih*, FKR, XXXI, 9, 1978, 2-5. Видети и: Anonim., *Boravak delegacije Italijanskog foto-saveza u Jugoslaviji*, FKR, XXXI, 3, 1978, 16.

¹³²⁸ Alise Tifentale, *"The Olympiad of Photography": FIAP and the Global Photo-club Culture, 1950-1965*, PhD dissertation, CUNY Graduate Center, City University of New York, 2020, V, 96 https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3537/, pr. 05. 2025. Изузев Конгреса одржаног у Опатији, Тифентал углавном не спомиње југословенски Савез, осим кратко као једну од организација које су биле део Федерације.

политичка ограничења”, и поставља се елементарно питање у вези са њеном претпостављено независном и аполитичном природом.¹³²⁹ Федерација је установљена као непрофитна невладина организација, са седиштем у номинално неутралној Швајцарској, чији је један од принципа деловања било избегавање уплива сваке политике, идеологије или религије у егалитарно замишљеном повезивању националних фотографских удружења из целог света. Међутим, привилегована западноевропска културна и класна позиција управе Федерације није могла да буде културно и политички неутрална. С друге стране, југословенски Савез био је део масовне државне организације директно финансиран и подржан од стране врха ауторитарне социјалистичке власти. Ова сарадња остварена је 1950. године у јеку Хладног рата и идеолошког притиска који је, поред осталог, резултирао променом југословенске државне политике, а посредно и променом програмске политике Савеза током његовог другог периода. Разлози за улазак Савеза у оквир Федерације вероватно су различити, али мирнодопска дипломатија пропагирана кроз аполитичност швајцарског удружења вероватно је била довољно прихватљива за позитивну одлуку високих партијских функционера, који су, готово сигурно, пажљиво одлучивали о овом питању.

6.7. Фотографска секција УЛУПУС-а / УЛУПУДС-а

Током првих послератних година, у оквиру Удружења ликовних уметника Србије у Београду формирана је Секција за примењене уметности. Фебруара 1952. године група уметника, професора Академије примењених уметности, међу којима су били Иван Табаковић, Михаило Петров и Васа Поморишац, формирала је Иницијативни одбор са циљем претварања Секције у ново уметничко удружење. Током априла 1953. године у Београду је установљено Удружење ликовних уметника примењених уметности Србије (УЛУПУС), које је укључивањем Секције за дизајн, 1975. године, постало Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајна Србије (УЛУПУДС). Удружење је од 1954. године било у Савезу ликовних уметника примењених уметности Југославије који је окупљао удружења из других југословенских република.¹³³⁰ Удружење данас има следеће секције: архитектура, дизајн, примењена скулптура, текстил и савремено одевање, керамика и стакло, сценографија и костимографија, теорија, критика и историја уметности, примењено сликарство и графика и уметничка фотографија.¹³³¹

До формирања посебне Секције ликовних уметника фотографије, вероватно 1964. године, фотографи су били чланови Сликарско-графичке секције у оквиру УЛУПУС-а.¹³³² Секција ликовних уметника фотографије, чији је данашњи назив *Секција уметничке фотографије*, до друге половине шездесетих година укључивала је чланове Савеза међу којима су били: Бранибор Дебељковић, Милош Павловић, Богољуб Цикота, Миодраг

¹³²⁹ Emile Wanderscheid, *History, The International Federation of Photographic Art*, 1998, <https://www.fiap.net/en/history>, pr. 05. 2025.

¹³³⁰ У Иницијативном одбору који је 1952. године предложио претварање Секције за примењене уметности УЛУС-а у ново удружење УЛУПУС били су професори Академије примењених уметности: Михаило Петров, Иван Табаковић, Бранко Шотра, Ђорђе Крекић и Васа Поморишац. Ђурђина Матић, *Историја развоја Удружења ликовних уметника примењених уметности и дизајна Србије (УЛУПУДС) у периоду 1953-1993. године*, у: Маневић (ур.), *40 година УЛУПУДС-а 1953-1993*, 7-8.

¹³³⁰ ULUPUDS, *Sekcije*, <https://www.ulupuds.org.rs/Sekcije.htm>, pr. 05. 2025.

¹³³¹ Исто.

¹³³² Горан Малић, *Фотографија*, у: Маневић (ур.), *40 година УЛУПУДС-а 1953-1993*, 102, видети и: Debeljković, *Fotografija u Srbiji*, [1970], 1.

Ђорђевић, Секула Меденица, Мирко Ловрић, Душан Кнежевић, Георгије Жорж Скригин, Иво Етеровић, Стефан Богдановић, Бранко Турин, Томислав Петернек, Драгољуб Тошић и Живко Јаневски.¹³³³ До почетка осамдесетих година још 17 истакнутих чланова Савеза учлањено је у Секцију: Александар Антић, Никола Белајчић, Стеван Богдановић, Станоје Бојовић, Ђорђе Букилица, Рацо Булатовић, Данило Цветановић, Миленко Додер, Бранимир Карановић, Душан Кнежевић, Виктор Мацарол, Горан Малић, Војислав Маринковић, Душан Миловановић, Петар Оторанов, Александар Саша Павловић и Митар Трнинић.¹³³⁴

Чланови ове секције редовно су учествовали на изложбама Удружења почев од прве изложбе чланова УЛУПУС-а 1955. године у Музеју примењене уметности. Они су приређивали и самосталне изложбе у галеријама Удружења и организовали изложбе у оквиру којих су излагали чланови Савеза ликовних уметника примењених уметности Југославије.¹³³⁵ Истакнути чланови Савеза у Србији, поред своје фото-аматерске каријере често су на различите начине били професионално ангажовани у оквиру рада друштвених предузећа, научних института, медијских кућа, институција културе и просвете. Поред фото-репортерског рада у дневним и недељним листовима, међу њихова најчешћа професионална задужења спадали су и различити пројекти бројних установа и издавачких кућа, односно наручено фотографисање за потребе објављивања књига, часописа, брошура, плаката, каталога, разгледница итд. Републички завод за заштиту споменика културе, Музеј града Београда, Музеј савремене уметности, Српска академија наука и уметности, Културни центар Београда, издавачка предузећа *Југославија* и *Вук Караџић*, *Туристичка штампа*, *Југословенска ревија* били су међу многим другим институцијама и издавачима у чијим издањима су се појављивале фотографије чланова Савеза. Поред других, Милош Павловић, Миодраг Ђорђевић, Бранибор Дебељковић, Мирко Ловрић, Иво Етеровић, Петар Оторанов, Бранислав Стругар и Александар Антић били су међу члановима Савеза који су често сарађивали на различитим издавачким пројектима.¹³³⁶ Међутим, професионална задужења углавном су се сводила на решавање техничких проблема као што је туристичка или привредна репрезентација, фотографисање архитектуре, прављење репродукција или макро снимака и фотографије су готово увек биле у функцији илустрације или описа теме издања или пројеката. Ове фотографије су се у знатној мери разликовале од продукције и у оквиру организованог

¹³³³ Debeljković, *Kako je nastala Sekcija za fotografiju ULUPUDS-a*, u: Anonim. (ur.), *Fotografija u Srbiji*, [10]; ULUPUDS, *Sekcija Umetnička fotografija*, <https://www.ulupuds.org.rs/Fotografija.htm>, pr. 07. 2024.

¹³³⁴ Debeljković, *Kako je nastala Sekcija za fotografiju ULUPUDS-a*, u: Anonim. (ur.), *Fotografija u Srbiji*, [9].

¹³³⁵ Anonim. (ur.), *ULUPUS, Sekcija fotografije* [k], ULUPUS, Beograd, 1965; На Београдском сајму 1973. године организована је велика манифестација која је укључивала четири изложбе *Југословенски мајстори фотографије*, *XIX салон фотографије „20 октобар”*, *Дизајн фотографија* и *Press Photo YU-73* у чијој припреми су учествовали чланови Фотографске секције УЛУПУС-а, као и чланови Фото-савеза Југославије, Савеза ликовних уметника примењених уметности Југославије и Савеза новинара Србије. О јединствености које су југословенски фотографи показали овом приликом, Дебељковић закључује: „Општа карактеристика за већину њих је да своје фотографске корене имају у неком од фото-клубова као и да су почели као љубитељи фотографије (или латински речено – фото-аматери) и да су ствар фотографије довели дотле да су постали високи [sic.] професионалци”. Debeljković, *Kako je nastala Sekcija za fotografiju ULUPUDS-a*, u: Anonim. (ur.), *Fotografija u Srbiji*, [8]; У вези самосталних изложби видети нпр.: Ђорђевић, Поповић (t), *Fotografike, heliogravure, bakroprint*, Драган С. Танасијевић, Братислав Љубишић (т), *Господари светла*, [к], УЛУПУДС, Београд, 1991; Секула Меденица, Горан Малић [т], *Секула Меденица, Избор радова 1955-1985* [к], УЛУПУДС, Београд, 1992.

¹³³⁶ Истакнуто место у смислу коришћења фотографије у издаваштву током друге половине двадесетог века заузима Ото Бихалји-Мерин, који је, поред других задужења, у периоду од 1949. до 1959. године био и дугогодишњи уредник вероватно најлукузније опремљеног југословенског часописа *Југославија* намењеног иностраној публици. Oto Bihalji-Merin (ed.), *Yugoslavia: An Illustrated magazine*, 2 (1949)-1959, no. 16; Видети и: Малић, *О мотиву и светлости*, 57.

фото-аматеризма и оне, осим у ретким случајевима, нису биле препознате као посебно значајна достигнућа од стране њихових аутора.¹³³⁷

Чланови Савеза и УЛУПУДС-а, као што су Милош Павловић, Миодраг Ђорђевић, Стефан Богдановић, Данило Цветановић, Мирко Ловрић, Томислав Петернек, Иво Етеровић и Петар Оторанов, који су већином рано током својих фото-аматерских каријера имали професионална задужења и постали стручњаци за туристичко-пропагандну, медицинску, рекламну, репродукциону односно репортажну фотографију – учлањењем у УЛУПУДС и формално су добили статус уметника. Међутим, ови и други аутори који су имали слично искуство најчешће су бирали да наставе своје аматерско-уметничке каријере паралелно са професионалним. Слично томе, ни чланови Савеза који су се бавили другим занимањима, као што су Војислав Маринковић, Ђорђе Букилица или Виктор Мацарол, и нису имали већа професионална фотографска ангажовања, најчешће нису преносили сазнања из своје нефотографске праксе у фото-аматерски рад.¹³³⁸

Иако су чланови фотографске секције УЛУПУДС-а, који су били и чланови Савеза, имали бројна професионална ангажовања у пољу које се, условно, може окарактерисати као примењена уметност, аматерско-уметничка фотографија остала је доминантна вредност у њиховом раду. Један од истакнутих чланова Савеза и Секције, Горан Малић, закључује: „За Секцију је особено да је током прве две деценије највећи проценат њеног састава ангажован из редова фотографа-аутодидакта, махом аматера. Осим два члана, претходна едукација и занимања највећег броја колега (фармацеут, адвокат, новинар, лекар, студент археологије, историје или физике) нудила су различита искуства, мање или више удаљена од уметности.”¹³³⁹

¹³³⁷ Чланови Савеза најчешће су своја професионална задужења сматрали другоразредним ангажовањем у односу на аматерске уметничке фотографије које су излагали у оквиру Савеза. Ово није увек био случај и један од изузетака је Миодраг Ђорђевић који се бавио и графичким дизајном и био сарадник у изради многих обимних фото-монографија од којих је вероватно најпознатија *Хиландар* из 1978. године. Димитрије Богдановић, В. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Југословенска ревија, БИГЗ, Београд, 1978. Видети нпр. Миодраг Ђорђевић, *Монографија Хиландара*, фото-монографија [sic] [f], у: Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба*, 23. Поред тога, Ђорђевић је често накнадно користио фотографије настале у оквиру професионалних задужења са циљем прављења аматерско-уметничких експеримената. У вези са професионалним радом других чланова Савеза видети нпр.: Sveto Masleša, Mirko Lovrić i dr. (fotografije), *Tito u Krajini*, Oslobođenje, Sarajevo, 1966; Jara Ribnikar (text), V. Debeljković, M. Đorđević, M. Lovrić i dr. (photo.), *Yugoslavia*, IP Jugoslavija, Beograd, 1966; Panić (t), Debeljković, Eterović (ph.), *Beograd*; Đorđević i dr. (f), *Jugoslavija: Spomenici revoluciji*; Mihajlo Mitrović, Miloš Pavlović i dr (f), *Novija arhitektura Beograda*, IP Jugoslavija, Beograd, 1975; Александар Манчић, Петар Оторанов (ф), *Зајам за реке и ауто-пут*, Републички секретеријат за информације, Београд, 1976; Branko Najhold, Aleksandar Antić (f), *Zemun koga više nema*, Galerija Pinki, Beograd, 1981; Jasmina Puljo, Stefan Bogdanović i dr. (f), *Yoga, harmonija duha i tela*, Sportska knjiga, Beograd, 1983; Matko Peić, Branislav Strugar i dr. (f), *Josip Račić*, Spektar, Zagreb, 1985.

¹³³⁸ Иако су сви били активни фото-аматери, Маринковић, Букилица и Мацарол имали су професионалне каријере невезане за фотографију. Маринковић је имао и бројна административна задужења у Савезу и објавио бројне текстове у *Фото-кино ревији*. Букилица је био инструктор и аутор низа приручника и књига. Тошић је радио као секретар, организатор и наставник у оквиру Савеза и касније у Средњој графичкој школи у Београду. Малић је, поред занатско-професионалних послова, написао бројне текстове и касније предавао на факултету. Он је један од најобјављиванијих историографа фотографије у Србији.

Debeljković, *Kako je nastala Sekcija za fotografiju ULUPUDS-a*, у: Anonim. (ur.), *Fotografija u Srbiji*, [18, 40, 42, 44, 74]; Macarol, Debeljković (t), *Ulica, fotografije*; Bukilica, *O fotografiji: prikazi, eseji, kritike, ogledi*; Малић, *O мотиву и светлости*; Anonim., *Dragoljub Tošić, Biografija*, RF, 23, 2004, 17.

¹³³⁹ У тексту о фотографској секцији УЛУПУДС-а Горан Малић запажа да је због „самодовољности” у оквиру Савеза постојао својеврсни анимозитет „спољашње, иначе веома продуктивне фото-аматерске сцене” према њој. Малић, *Фотографија*, у: Маневић (ур.), *40 година УЛУПУДС-а 1953-1993*, 102. Да је ово тачно говоре и изразито малобројне вести пренете у часописима Савеза о активностима Секције ликовних уметника фотографије као што су кратки осврти и најаве изложби: М. Ј., *Neodsledno sproveden moto izložbe*, FKR, XVIII, 2, 1965, 41; Anonim., *IX međunarodna foto-kino izložba u Beogradu*, FKR, XXVI, 4, 1973, 30.

6.8. Текстови објављени у оквиру Савеза

6.8.1. Текстови Јеше Денегрија објављени у часопису *Фото-кино ревија*

- Ješa Denegri, *Dodir fotografije s novim plastičkim iskustvima: Izložba Mirka Lovrića u Grafičkom kolektivu u Beogradu*, FKR, XXVI, 11, 1973, 11-13.
- Ješa Denegri, *Zapis o delu Dajane Arbus*, FKR, XXVII, 9-10, 1974, 12-3.
- Ješa Denegri, *Analitički fotografija Pikola Silanija, Povodom izložbe u Galeriji Doma omladine, mart-april, 1975*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 16-17.
- Ješa Denegri, *Narrative art, Informacija o jednoj novoj pojavi*, FKR, XXIX, 3-4, 1976, 6-7.
- Ješa Denegri, *Nova fotografija 2: Fotografija kao delo umetnika*, FKR, XXIX, 9, 1976, 6-7.
- Ješa Denegri, *Rodčenko, fotograf*, FKR, XXXI, 1, 1978, 22-23.
- Ješa Denegri, *Švajcarska fotografija od 1840. do danas, Muzej primenjene umetnosti, Beograd*, FKR, XXXII, 11, 1979, 10-1.
- Ješa Denegri, *Prisustvo fotografije u savremenoj umetnosti*, FKR, XXXIII, 2, 1980, 10-11.
- Ješa Denegri, *Robert Frank*, FKR, XXXIV, 1, 1981, 16-8.
- Ješa Denegri, *Nova novinska fotografija: autori oko Poleta*, FKR, XXXIV, 7-8, 1981, 9-11.
- Ješa Denegri, *Fotografija kao dokument istorije: Poljska 1956-1980*, FKR, XXXIV, 7-8, 1981, 20-22.
- Ješa Denegri, *Osobine savremene italijanske fotografije*, FKR, XXXIV, 9, 1981, 16-18.
- Ješa Denegri, *Fotografija kao medij*, FKR, XXXV, 3, 1982, 21-22.
- Ješa Denegri, *Christo Jaanchev*, FKR, XXXV, 6, 1982, 16-18.
- Ješa Denegri, *Dve vredne knjige o fotografiji, Gisele Freund, Susan Sontag*, FKR, XXXV, 10, 1982, 6-8.
- Ješa Denegri, *Povodom Svetle komore Rolana Barta*, FKR, XXXVI, 3, 1983, 7.
- Ješa Denegri, *Nova fotografija 4: Fotografija posle osamdesete*, XXXVII, 6, 1984, 9.
- Ješa Denegri, *Kada se poremeti ustaljeni izgled stvari, Monografija Tomislava Peterneka*, FKR, XXXVI, 12, 1984, 8.
- Ješa Denegri, *Man Ray fotograf, MSU, Beograd, mart 1985*, FKR, XXXVIII, 4, 1985, 12-13.
- Ješa Denegri, *U srazu slenga i seoske kletve: Ivan Posavec u CEFT-u, Zagreb, oktobar 1985*, FKR, XXXVII, 11-12, 1985, 9.

6.8.2. Текстови о активностима фото-клубова

- Миле Кујунџић, *II изложба клуба фото и кино-аматера „Београд”*, FG, IV, 3, 1951, 50.
- Anonim., *I republička izložba fotografije*, FG, IV, 7-8, 1951, 152.
- Anonim., *III međunarodna izložba fotografske umetnosti*, FR, VIII, 11-12, 1955, 23.
- Anonim., [III međunarodna izložba fotografske umetnosti u Beogradu], FR, IX, 3, 1956, 2.
- V. D. Milojević, *Još jedan foto-klub*, FR, VII, 1-2, 1954, 21.
- V. Mojsilović, *Zadržati renome, O izložbi Foto-kluba „Beograd” koja dobija jugoslovensko obeležje*, FR, VIII, 11-12, 1955, 2-3.
- V. Mojsilović, *Jesenja izložba Foto kluba „Beograd”*, FR, X, 5, 1957, 12.
- S. Dragović, *Godišnja skupština FK „Beograd”*, FKR, XIII, 3, 1960, 22.

Anonim., *Veliki uspeh FK „Beograd”, u 1961*, FKR, XV, 3, 1962, 22.

Anonim., *Predsednik Tito pokrovitelj 4. međunarodne izložbe FK „Beograd”, FKR, XVI, 2, 1963, 6.*

Anonim., *10 najaktivnijih članova FK „Beograd” u 1962. g.*, FKR, XVI, 4, 1963, 22.

Anonim., *Statistički pregled 13. izložbe jugoslovenske fotografije [prema klubovima]*, FKR, XVI, 12, 1963, 31.

Anonim., *10 najaktivnijih izlagača FK „Beograd” u 1964.*, FKR, XVII, 5, 1964, 125.

Anonim., *10 najaktivnijih izlagača FK „Beograd” u 1967.*, FKR, XXI, 5, 1968, 125.

Anonim., *Kruševac*, FKR, XXI, 5, 1968, 125.

Anonim., *Uspešan rad Foto-kluba „Beograd”, FKR, XXII, 5, 1969, 148.*

Anonim., *Galerija Foto-kluba Smederevo*, FKR, XXII, 4, 1970, 104-5.

Anonim., *Deset najuspešnijih izlagača FK „Beograd”, FKR, XXIII, 4, 1970, 116.*

Anonim., *1969. najaktivniji Foto-klub „Beograd”, FKR, XXIII, 10, 1970, 293.*

Anonim., *Osniva se Foto-kino klub Foto-kino Revije*, FKR, XXIII, 12, 1970, 357.

Anonim., *Galerija Foto-klub „Beograd”, FKR, XIV, 1, 1971, 15.*

Anonim., *Foto-klub „Beograd”, FKR, XXIV, 1, 1971, 15-18.*

Anonim., *Galerija Foto-klub Doma JNA, Beograd*, FKR, XXIV, 2, 1971, 15-17.

Anonim., *Galerija Foto-klub „Elektromašinar” Beograd*, FKR, XXIV, 10, 1971, 15-17.

Anonim., *Foto-kino klub „Branko Bajić”, Novi Sad*, FKR, XXV, 3, 1972, 17.

Đorđe Bukilica, *Renesansa „Branka Bajića” [intervju]*, FKR, XXV, 4, 1972, 34.

Borivoj Miroslavljević, *Zlatno oko '72*, FKR, XXV, 6, 1972, 23.

M. J. Čerenjski, *Galerija Foto-kluba „Novi Beograd”, FKR, XVIII, 9-10, 1975, 30-31.*

Anonim., *Dani jugoslovenske fotografije 1978. u Novom Sadu*, FKR, XXXI, 7-8, 1978, 18.

Bogosav Đorić, *Jubilarna skupština FKK „Borac” u Nišu*, FKR, XXXI, 7-8, 1978, 19.

Dragan Prokić, *Foto-kino klub Čačak, Domaćin dana fotografije '81*, FKR, XXXIV, 11, 1981, 8.

Đorđe Bukilica, *Šesnaesti susreti amatera „Abrašević”, FKR, XXXV, 12, 1982, 22.*

Zdravko Ranković, *Ponovo izložba 25. maj*, FKR, XXXVI, 5, 1983, 30.

Zoran Milovanović, *Jubilej FK „Stiv Naumov”, FKR, XXXVI, 12, 1983, 30.*

Borivoj Miroslavljević, *30 godina Foto-kino kluba „Branko Bajić”, Zlatne oči Novog Sada*, FKR, XXX, 9-10, 1977, 2-3.

6.8.3. Текстови о формалним, тематским и жанровским карактеристикама уметничке фотографије

Mirko Begović, *Umetnička fotografija i slikarstvo*, FR, IX, 4, 1956, 1-3.

P. Arežina, *6 tipičnih fotografskih karakteristika*, FKR, XI, 4, 1958, 3-4, 22.

P. Arežina, *Oblik i prostor*, FKR, XI, 5, 1958, 3-4.

Dr. K. Kurteš, *O fotografskoj umetnosti*, FKR, XII, 9, 1959, 6, 22.

Anonim., *Fotografska umetnost se ne krije u receptima*, FKR, XIII, 2, 1960, 16.

Karlo Kocjančić, *O fotografskim karakteristikama*, FKR, XIV, 10, 1961, 4.

M. B., *O umetnosti u fotografiji*, FKR, XIV, 10, 1961, 8-9.

Thomas Bodkin, *Fotografija i lepa umetnost*, FKR, XIV, 12, 1961, 1. FKR, XV, 2, 1962, 5-6.

Rene Pužad, *O fotografskoj umetnosti*, FKR, XV, 12, 1962, 8-9. nastavak u: FKR, XVI, 1, 1963, 5, 18.

J. D., *Motiv u umetničkoj fotografiji*, FKR, XVI, 4, 1963, 10.

- Vladimir Oljhovski, *Fotograf-umetnik i njegova istina*, FKR, XVIII, 2, 1965, 46-47, 54.
- Ivan Krtalić, *Oko estetike umetničke fotografije*, FKR, XVIII, 10, 1965, 240.
- Daniel Masclet, *Umetnička fotografija*, FKR, XXI, 10, 1968, 262-263, 274.
- Zbignev Voščinski, *Umetnička i reporterska fotografija, srodnosti i razlike*, FKR XXIII, 12, 1970, 333-335.
- Milan Miletin, *O specifičnostima fotografskog izraza*, FKR, XXVI, 2, 1973, 5-6.
- Đorđe Bukilica, *Nefigurativno u fotografiji*, FKR, XXV, 2, 1972, 14.
- Sava Stepanov, *Estetsko i dokumentarno u fotografiji*, FKR, XXXV, 5, 1982, 10-11.
- Anonim., *Osnovi kompozicije*, FG, II, 1, 1949, 6-7.
- Richard N. Haile, *Kompozicija u fotografiji*, FG, IV, 1, 1951, 15-6.
nastavak u: FG, IV, 2, 1951, 36-37; FG, IV, 3, 1951, 60. FG, IV, 4, 1951, 84-85. FG, IV, 5, 1951, 105-107; FG, IV, 7-8, 1951, 151-152; FG, V, 1, 1952, 18-19. FG, V, 2, 1952, 16-17; FG, V, 3, 1952, 18-19; FG, V, 4, 1952, 12-13; FG, V, 5, 1952, 16-17; FG, VI, 1, 1953, 18-19; FG, VI, 2, 1953, 13-15; FG, VI, 3, 1953, 16-17.
- Anonim. (prema Camera 7/54), *Dobro komponovana slika*, FR, VII, 9-10, 1954, 14-5.
- Ernst Haas, *Kompozicija ili prostorna analiza*, FKR, XII, 2, 1959, 5.
- Anonim., (prev. Sl. L.), *Kompozicija u fotografiji*, FKR, XIII, 4, 1960, 5-6.
- Fric Ešen, *Fotografsko gledanje i kompozicija*, FKR, XV, 7-8, 1962, 17.
- Anonim., *Kompozicija boja u kolor-fotografiji*, FKR, XVI, 1, 1963, 10.
- V. Š., *Komponovanje motiva*, FKR, XVI, 1, 1963, 17.
- D. P., *Kompozicija eksterijera*, FKR, XVI, 2, 1963, 5-6.
- Artur Goldsmit, *Kompozicija*, FKR, XVII, 4, 1964, 5-7, nastavak u: FKR, XVII, 5, 1964, 5-7.
nastavak u: FKR, XVII, 6, 1964, 5-7. nastavak u: FKR, XVII, 7-8, 1964, 5-7.
- L. Dik, *Ton-element kompozicije*, FKR, XIX, 1966, 3, 76-8, 82.
- J. S. Lewinski, *Kontrast u kompoziciji slike*, FKR, XX, 7-8, 1967, 175-77.
- Anonim., *Kompozicija boja pri snimanju portreta*, FKR, XXI, 10, 1968, 322.
- Đorđe Bukilica, *Zlatni presek, abc fotografije*, FKR, XXIV, 4, 1971, 22.
- D. D., *Kompozicija na snimcima prirode*, FKR, XXX, 9-10, 1977, 8-9, 17.
- Fritz Henle, *Kako Fritz Henle snima aktove*, FKR, XII, 1, 1959, 5-6.
- Vladeta Lukić, *Razvoj akt fotografije*, FKR, XI, 2, 1958, 6-7.
nastavak u FKR, XI, 3, 1958, 6-7.
- Anonim., *Problemi snimanja ljudskog tela*, FKR, XI, 11, 1958, 8-9.
- Herman Konrad, *Razmišljanja o akt fotografiji*, FKR, XVI, 6, 1963, 15, 19.
- Kosta Vasiljković, *Foto-estetika akta*, FKR, XVII, 3, 1964, 8.
- Ralph Hattersley, *Akt - lepota linija, tonova, oblika*, FKR, XX, 11, 1967, 284-285.
- Anonim., *Saveti početnicima: Akt fotografija*, FKR, 4, 1970, 100-2, 126.
- Đorđe Bukilica, *Estetika, erotika, etika*, FKR, XXVI, 1, 1973, 12-5.
- M. J., *Ženski akt u objektivu*, FKR, XXIX, 7-8, 1976, 4-5.
- Anonim., *Problemi sa modelima prilikom snimanja akt fotografija*, FKR, XXXII, 9, 1979, 10.
- Danilo Cvetanović, *Najvažnija je upornost, Problemi sa modelima prilikom snimanja akt fotografija*, FKR, XXXII, 10, 1979, 16-17.
- Anonim., *Akt u slobodnom prostoru*, FKR, XXXII, 7-8, 1980, 16.
- M. Miljenović, *Akt*, FKR, XXXIII, 7-8, 1985, 24-26.

Dr. M. Plotnikov, *Snimanje infracrvenim zrakama i njegova primena u visokom gorju*, FG, III, 1, 1950, 6-7.

Josip Zidar, *Planinarska fotografija*, FG, III, 2-3, 1950, 29-32. FG, III, 4, 1950, 53-6.

Anonim., *Za početnike: Snimanje predela*, FG, III, 10-11, 1950, 154.

Anonim., *Motivi svuda oko nas - Emocionalni doživljaj prirode*, FKR, XI, 5, 1958, 15.

Anonim., *Snimanje pejzaža*, FKR, XXI, 3, 1968, 59-63.

B. M., *Неколико савета за добијање лепих портрета*, FG, IV, 4, 1951, 75-6. [ћирилица]

D. Telebaković, *Portret*, FR, VII, 11-12, 1954, 2-4.

St. S., *Kolor portreti u eksterijeru*, FKR, XII, 2, 1959, 10.

M. Šaponjić, *Kako snimati portrete*, FKR, XII, 3, 1959, 5.

Daniel Masclet (prev. Sl. Bujošević), *Snimanje portreta*, FKR, XII, 10, 1959, dodatak, 1-6, 8.

Daniel Masclet, *Portret u plain air-u*, FKR, XXI, 1, 1968, 8-10; nastavak u FKR, XXI, 4, 1968, 32-33, 54.

Anonim., *Osnovi portretiranja*, FKR, XXI, 8, 1968, 200-201.

Daniel Masclet, *Razmišljanja o portretu*, FKR, XXII, 2, 1969, 36-39, 62.

Anonim., *Portret u svom domu*, FKR, XXII, 2, 1969, 40.

N. M., *Portretiranje*, FKR, XXVI, 6, 1973, 10.

P. R., *Portret kao simbol ili metafora*, FKR, XXXIII, 3, 1980, 6-8.

АНОНИМ., *Соларизација фотографије* [ћирилица], FG, V, 5, 1952, 33-36.

Dragan Pantić, *Apstraktna fotografija, ideje, putevi, realizacija*, FR, VIII, 11-12, 1955, 16-18, nastavak u: FR, IX, 1, 1956, 10-1.

Anonim., *Funkcija senke*, FKR, XI, 2, 1958, 8.

Sveta Dragović, *Noćni zimski snimci*, FKR XI, 3, 1958, 10-11.

Vojin Vitezica, *Opasnosti od nefotogeničnosti*, FKR, XI, 4, 1958, 10.

Anonim., *Duge ekspozicije*, FKR, XI, 7-8, 1958, 6-7.

Anonim., *Magla*, FKR, XII, 10, 1959, 15.

Anonim., *High key i low key tehnika*, FKR, XII, 12, 1959, 16.

Jugoslav Gnječ, *Apstraktna fotografija*, FKR, XIV, 5, 1961, 19.

Anonim., *Magla - svet mašte*, FKR, XVIII, 11, 1965, 284-285, 290.

Anonim., *U refleksu*, FKR, 7-8, 1970, 222.

Anonim., *Snimci u svetlim tonovima*, FKR, XXIV, 1, 1971, 13-14.

Danijel Maskle, *Razmišljanja o mrtvoj prirodi*, FKR, XXIII, 10, 1970, 270-271.

Đorđe Bukilica, *Linija*, FKR, XXIV, 11, 1971, 25.

Đorđe Bukilica, *Strukturalna fotografija*, FKR, XXIV, 12, 1971, 5-7.

Anonim., *Noćni snimci*, FKR, XXVI, 4, 1973, 21-22.

Tihomir Pinter, *Detalj u fotografiji, likovne vrijednosti*, FKR, XXVIII, 3-4, 1975, 7.

J. N., *Upotreba svetla, High key i low key*, FKR, XXIX, 9-10, 1976, 21.

Goran Malić, *High key*, FKR, XXXIII, 10, 1980, 10-1.

Dragan Cvetković, *Crno-bela tehnika infracrvene fotografije*, FKR, XXXVII, 1, 1984, 22-23.

6.8.4. Текстови о историји фотографије у Југославији

Ilija Marinković, *Fotografija – najautentičniji dokument revolucije*, XIV, 6, 1961, 1.

Anonim., *Najmilija zabava Anastasa Jovanovića*, FKR, XV, 11, 1962, 4.

- Anonim., *125 godina fotografije: Niepce, prvi fotograf na svetu. Janez Puhar i Anastas Jovanović*, FKR, XVII, 12, 1964, 3-8.
- Nada Grčević, *100 godina fotografije u Hrvatskoj (1840-1940)*, FKR, XX, 4, 1967, 87-9, 110.
- Anonim., *Aleksandar Aca Simić, In memoriam*, FKR, XXIV, 2, 1971, 11.
- Miodrag Jovanović, *Svetska izložba u Parizu 1900. i beogradski fotografi*, FKR, XXIV, 3, 1971, 4.
- Marijan Kraš, *Galerija: Ivanec 1933-1934*, FKR, XXV, 2, 1972, 23.
- Miodrag Jovanović, *Esej Jovana Andrejevića o fotografiji u Sedmici iz 1858. godine*, FKR, XXV, 3, 1972, 6.
- Vidoje Mojsilović, *Fotografije starog Beograda*, [izložba Jeremije Stanojevića u Manakovoj kući], FKR, XXVI, 12, 1973, 32.
- Milojko Gordić, *Zbirka Fotodokumenata Riste Marjanovića*, FKR, XXVII, 5-6, 1974, 12-3.
- Raco Bulatović, *Objavljena značajna zbirka fotografija Beograda* [Jeremije Stanojevića], FKR, XXIX, 5-6, 1976, 5.
- Mirko Kambič, *Razvoj fotografije u Sloveniji, od 1840-1918*, FKR, XXX, 3-4, 1977, 12-5.
- Stojan Kerbler, *Socijalna fotografija u Sloveniji između dva rata* [Izložba u Salonu fotografije], FKR, XXXIII, 9, 1980, 9-11.
- Vidoje Mojsilović, *Ne samo istorija* [Vojin M. Đorđević, *Fotoreportaža*, 1936], FKR, XXXIV, 11, 1981, 14-15.
- Mirko Lovrić, *Knjiga kao događaj* [Fotografija devetnaestog stoleća u Hrvatskoj], FKR, XXXV, 5, 1982, 6-7.
- Gordana Vidaković, *Prohujali Beograd, Aleksandar Simić u Galeriji Doma omladine*, Beograd, FKR, XXXVI, 7-8, 1983, 13-14.
- Abdulah Seferović, *Fotograf ili pustolov, građa za istoriju fotografije: Anna Feldmann*, FKR, XXXVII, 3, 1984, 8-9.
- Zdravko Ranković, *Prvi valjevski fotografi*, FKR, XXXVII, 1, 1984, 12-13.
- Sava Stepanov, *Atelje Oldal, prilozi istoriji jugoslovenske fotografije*, FKR, XXXVII, 5, 1985, 8-11.
- Branko Najhold, *Zemunski fotografi, prilozi istoriji jugoslovenske fotografije*, FKR, XXXVIII, 12, 1985, 14-16.

6.8.5. Текстови о раду иностраних фотографа и фотографкиња:

- Anonim., *David Oktavius Hil*, FG, II, 7-8, 1949, 102-104.
- Vojislav Marinković, *Danska fotografija*, FG, V, 5, 1952, 1-2.
- M. Đorđević, *Subjektivna fotografija*, FR, VII, 5-6, 1955, 7-8.
- Anonim., *Švedska fotografija*, FR, X, 1, 1957, 13.
- Anonim., *Japanska fotografija*, FR, X, 4, 1957, 12-3.
- Voja Marinković, *Mađarska fotografija*, FKR, XI, 1, 1958, 12-13.
- V. Marinković, *Grčka fotografija*, FKR, XI, 2, 1958, 18-19.
- Voja Marinković, *Francuska fotografija*, FKR, XI, 3, 1958, 4-5.
- Branka Đorđević, *Edward Weston*, FKR, XI, 4, 1958, 9, 13.
- Anonim., *Austrijska fotografija*, FKR, XI, 9, 1958, 17.
- Voja Marinković, *Lisa Larsen*, FKR, XI, 10, 1958, 17.
- B. B., *Wynn Bullock, Mali ili veliki format*, FKR, XI, 11, 1958, 16, 18.

Voja Marinković, *Ernst Haas*, FKR, XI, 11, 1958, 17.

Anonim., *Humorist Robert Doisneau* (prev. B. Belas), FKR, XI, 12, 1958, 16-17.

Voja Marinković, *Fotografija u svetu: Holandija*, FKR, XII, 1, 1959, 17.

Voja Marinković, *W. Eugen Smith*, FKR, XII, 2, 1959, 17.

Voja Marinković, *Dorothea Lange*, FKR, XII, 9, 1959, 17.

V. Marinković, *Mladi predstavnici britanske fotografije*, FKR, XII, 10, 1959, 7.

Anonim., *Eve Arnold*, FKR, XIII, 2, 1960, 17.

Moto-O-Akiyama, *Posleratna japanska fotografija*, FKR, XIII, 4, 1960, 1-9.

Voja Marinković, *Chile, Sergio Larrain*, FKR, XIII, 4, 1960, 17.

V. M., *Magnum*, FKR, XIII, 5, 1960, 5-7.

Vojislav Marinković, *Bermuda, Richard Saunders*, FKR, XIII, 6, 1960, 25.

Vojislav Marinković, *SSSR, Fotografija u svetu*, FKR, XIII, 7, 1960, 23-24.

Vojislav Marinković, *Monique Jacot, Švajcarska*, FKR, XIII, 8, 1960, 9.

Vojislav Marinković, *Subjektivna fotografija*, FKR, XIII, 10, 1960, 9.

D. S., *Nadar nije bio samo Balzac fotografije*, FKR, XIII, 10, 1960, 24-25.

Vojislav Marinković, *Richard Avedon*, FKR, XIV, 1, 1961, 9.

Vojislav Marinković, *Poljska*, FKR, XIV, 2, 1961, 9.

Vojislav Marinković, *Edward Steichen*, FKR, XIV, 9, 1961, 9.

Vojislav Marinković, *Gordon Parks*, FKR, XIV, 12, 1961, 7.

Yvonne Baby, *Kamera je produženje mog oka, Anri Kartje-Breson*, FKR, XV, 3, 1962, 9.

Nensi Njuhól, *Brassai: oko Pariza*, FKR, XV, 4, 1962, 4-5.

Weegee, *Foto-karikature*, FKR, XV, 4, 1962, 8-9.

Anonim., *Brett Weston*, FKR, XV, 7-8, 1962, 7.

Anonim., *Irving Penn*, FKR, XV, 9, 1962, 17.

Anonim., *Robert Capa*, FKR, XV, 10, 1962, 6.

Anonim., *Alfred Eisenstaedt*, FKR, XVI, 2, 1963, 22-23.

Anonim., *Hiroshi Hamaya*, FKR, XVI, 3, 1963, 6-7.

Anonim., [izvor: časopis *Camera*], *USA-FSA*, FKR, XVI, 5, 1963, 6-7.

Bomon Njuhól, *Fotografska revolucija u vizuelnim umetnostima*, FKR, XVI, 12, 1963, 5-6. 15-18.

Anonim., *Van der Elskén: fotograf pripovedač*, FKR, XVII, 5, 1964, 8-9.

Anonim., *Dennis Stock*, FKR, XVII, 7-8, 1964, 8, 9.

Anonim., *Paul Nadar*, FKR, XVII, 7-8, 1964, 32-33.

Anonim., *David Douglas Duncan*, FKR, XVII, 10, 1964, 8-9.

Anonim., *Bill Brandt*, FKR, XVIII, 1, 1965, 8-9.

Anonim., *Yousuf Karsh: likovi sudbine*, FKR, XVIII, 3, 1965, 64-65, 9.

Anonim., *Andreas Feininger*, FKR, XVIII, 10, 1965, 242-243.

Anonim., *Bauhaus*, FKR, XVIII, 11, 1965, 270-1, 273.

Otto Steinert, *Ne odustati (Subjektivna fotografija)*, FKR, XIX, 1, 1966, 6-7, 9.

Petar Andrić, *Karel Plicka*, FKR, XIX, 2, 1966, 34-35, 44.

M, *Andre Kertész*, FKR, XIX, 3, 1966, 62-3.

Anonim., *William Klein*, FKR, XIX, 4, 1966, 90-91.

Anonim., *Hiro*, FKR, XIX, 5, 1966, 118-119.

Anonim., *Edward Steichen*, FKR, XIX, 7-8, 1966, 178-179.

Anonim., *Henri Cartier-Bresson*, FKR, XIX, 9, 1966, 216-217, 238.

Anonim., *George Krause*, FKR, XX, 3, 1967, 62-63.

- Anonim., *Ansel Adams*, FKR, XX, 5, 1967, 118-119.
- Anonim., *Eikoh Hosoe*, FKR, XX, 7-8, 1967, 178-179.
- Anonim., *Paul Huf*, FKR, XX, 12, 1967, 298-299.
- Georg Stüvermann, *Jeanloup Sieff*, FKR, XXI, 5, 1968, 146-148.
- Jean Cocteau, *Lucien Clergue*, FKR, XXI, 9, 1968, 222-223.
- Anonim., *David Bailey*, FKR, XXI, 12, 1968, 325-327.
- Anonim., *Iz istorije akt fotografije*, FKR, XXII, 4, 1969, 102-3.
- Anonim., *Arnold Newman*, FKR, XXII, 5, 1969, 170-171.
- Anonim., *Florence Henri*, FKR, XXII, 9, 1969, 246-248.
- Ralph Hattersley, *Westonova slika govori o slobodi, vašoj i mojoj*, FKR, XXII, 11, 1969, 308.
- Anonim., *Masaya Nakamura*, FKR, XXII, 11, 1969, 310-312.
- Anonim., *BJM 1970 [British Journal of Photography]*, FKR, 1, 1970, 10-12.
- Anonim., *Kamera Lehti [finski časopis]*, FKR, 3, 1970, 74-75.
- Anonim., *Yusuf Karsh*, FKR, 4, 1970, 106-108, 126.
- Anonim., *Brassai*, FKR, 6, 1970, 169-172, 181.
- Anonim., *Henri Cartier-Bresson*, FKR, 7-8, 1970, 203-206, 209.
- Miodrag Jovanović, *Fotografija oko 1900*, FKR, XXIV, 1, 1971, 5-7.
- Ivan Đorđević, *Bauhaus fotografija*, FKR, XXIV, 3, 1971, 5-7.
- Ljubiša Jocić, *Masovna kultura i fotografija: Uz izložbu "Devojke" četiri majstora erotske fotografije*, FKR, XXV, 2, 1972, 5-10.
- Milan Miletin, *Čehoslovačka fotografija*, FKR, XXVI, 3, 1973, 13-15.
- Anonim., *Edvard Štajhen (1879-1973)*, FKR, XXVI, 7-8, 1973, 7-13.
- Miodrag Jovanović, *Fotografisanje iz vazduha 1897. godine*, FKR, XXVII, 3-4, 1974, 23.
- Ješa Denegri, *Zapis o delu Dajane Arbus*, FKR, XXVII, 9-10, 1974, 12-13.
- Miodrag Jovanović, *Bibliografija: Istorija fotografije*, FKR, XXVII, 11-12, 1974, 15.
- Drag. Kažić, *Julia Margaret Cameron (1815-1879)*, FKR, XXVIII, 9-10, 1975, 24-26.
- M. Šaponja, *August Sander*, FKR, XXIX, 5-6, 1976, 18-21.
- Miloš Trninić, *Jozef Sudek, velikan češke fotografije*, FKR, XXIX, 7-8, 1976, 15-19.
- Milanka Šaponja, *Edvard Štajhen, istraživač života*, FKR, XXIX, 9-10, 1976, 14-17.
- Pavle S. Stanojević, *Anri Kartije-Breson*, FKR, XXIX, 11-12, 1976, 14-16.
- Rober Demaši, *O „čistoj” fotografiji*, FKR, XXX, 1-2, 1977, 12-15.
- Miodrag Đorđević, *Man Rej, fotograf i slikar (1890-1976)*, FKR, XXX, 1-2, 1977, 23.
- Marina Ivanov (prir.), *Eugene Smith*, FKR, XXX, 7-8, 1977, 15-17.
- Zoran Bogdanović, *Grupa F/64 i njen uticaj na fotografiju*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 7-9.
- V. S., *Ralph Gibson*, FKR, XXX, 9-10, 1977, 22-23.
- V. S., *Eiko Hosoe*, FKR, XXX, 11-12, 1977, 24-27.
- Ješa Denegri, *Rodčenko, fotograf*, FKR, XXXI, 1, 1978, 22-23.
- Anonim., *Kako Duan Mihels stvara svoje tajanstvene fotografije*, FKR, XXXI, 10, 1978, 12.
- N. M., *Rober Duano*, FKR, XXXI, 4, 1978, 6-9.
- Anonim., *Japanska fotografija*, FKR, XXXII, 4, 1979, 8-9.
- V. R., *Jeanloup Sieff i njegove dame*, FKR, XXXII, 5, 1979, 10-11.
- V. S., *Fotografije Augusta Strindberga*, FKR, XXXII, 6, 1979, 2-4.
- Anonim., *Robert Mapplethorpe*, FKR, XXXII, 6, 1979, 8-9.
- M. Š., *Vedra finska fotografija*, FKR, XXXII, 7-8, 1979, 2-4.
- Dragan Bulatović, *Švajcarska na fotografijama od 1840.*, FKR, XXXII, 7-8, 1979, 32.
- Connie Goldman, *Richard Avedon intervju*, FKR, XXXII, 7-8, 1979, 10-12, 36.

- Anonim., *Andre Kertesz*, FKR, XXXII, 10, 1979, 18-20.
- Anna Farova, *U susret nezavisnoj avangardi*, FKR, XXXII, 12, 1979, 16-18.
- Anonim., *Philippe Halsman*, FKR, XXXIII, 3, 1980, 16-18.
- Milovan Ćirovski, *Martin Frank*, FKR, XXXIII, 5, 1980, 16-18.
- V. S., *Novi pogled na dela starog majstora, Cartier-Bresson*, FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 20-22. Milan Dimić, *Fotografija u vreme velike ekonomske krize*, FKR, XXXIII, 10, 1980, 16-18.
- Anonim., *Brankusijeva fotografska vizija*, FKR, XXXIII, 12, 1980, 16-17.
- Ješa Denegri, *Robert Frank*, FKR, XXXIV, 1, 1981, 16-18.
- Anonim., *Rogi Andre*, FKR, XXXIV, 6, 1981, 16-18.
- Ješa Denegri, *Fotografija kao dokument istorije: Poljska 1956-1980*, FKR, XXXIV, 7-8, 1981, 20-22.
- Ješa Denegri, *Osobine savremene italijanske fotografije*, FKR, XXXIV, 9, 1981, 16-18.
- Arthur Goldsmith, *Devet života W. Eugena Smith*, FKR, XXXIV, 10, 1981, 16-19, 31.
- V. S., *Brzo putovanje kroz istoriju fotografije*, FKR, XXXV, 2, 1982, 20-21.
- M. M., *Emil Zola, fotograf*, FKR, XXXV, 3, 1982, 16-18.
- Ješa Denegri, *Christo Jaanchev*, FKR, XXXV, 6, 1982, 16-8.
- Anonim., *Rendgenski snimci srca Ralpa Steinera*, FKR, XXXV, 7-8, 1982, 20-22.
- Berence Abbott, *Otkriće Eugena Atgeta*, prev. Milen Miletin, FKR, XXXV, 9, 1982, 16-8.
- Anonim., *Robert Rauschenbert, Konstrukcije*, FKR, XXXV, 10, 1982, 2.
- Anonim., *Paul Strand* (prev. Vesna Strika), FKR, XXXV, 11, 1982, 16-18, 31.
- I. S., *Erih Salomon*, FKR, XXXVI, 1, 1983, 16-18.
- V. S., *Drugo ime više sreće, Weegee*, FKR, XXXVI, 3, 1983, 12-13.
- Jovan Despotović, *Postojana vrednost konzervativizma, Bill Brandt, MSU, Beograd, maj 1983*, FKR, XXXVI, 5, 1983, 20-2.
- Miodrag Jovanović, *Fotografija u Japanu*, FKR, XXXVI, 9, 1983, 16-18.
- M. Š., *Charles Collum, Nude New York*, FKR, XXXVI, 10, 1983, 16-18.
- Milanka Šaponja, *John Swannell, Snimam telo savršenih proporcija*, FKR, XXXVI, 11, 1983, 16-18.
- Milena Marjanović (prir.), *Bresson u Italiji*, FKR, XXXVI, 12, 1983, 16-18.
- Branibor Debeljković, *Umetnost pomoću fotografije (Izložba fotografije iz kolekcije dr Rolfa Krausa)*, FKR, XXXVII, 3, 1984, 32.
- Anonim., *Rene Burri, fotograf je deo događaja*, FKR, XXXVII, 6, 1984, 14-16.
- Anonim., *U službi revolucije [sovjetska fotografija]*, FKR, XXXVII, 7-8, 1984, 20-22.
- Anonim., *Lucia Moholy, modernista*, FKR, XXXVII, 10, 1984, 16-18.
- Dragan Cvetković, *Ansel Adams, Na granicama stvaralaštva*, FKR, XXXVII, 11, 1984, 16-18.
- M. Marjanović, *David Hockney*, FKR, XXXVIII, 4, 1985, 16-19.
- Anonim., *S druge strane velike tuge, nova knjiga D. Arbus*, FKR, XXXVIII, 4, 1985, 16-18.
- Dragan Cvetković (prir.), *Erotika u doba dagerotipije*, FKR, XXXVIII, 6, 1985, 6-7.
- M. Marjanović, *Robert Mapplethorpe*, FKR, XXXVIII, 6, 1985, 16-19.
- M. Marjanović, *Izis, majstor poetskog realizma*, FKR, XXXVIII, 9, 1985, 20-23.
- Jovan Despotović, *August Sander*, FKR, XXXVIII, 12, 1985, 12-13.

6.8.6. Рубрика *Листајућу старе часописе*:

- M., *Listajući stare časopise: Foto-revija br. 1, 1932*, FKR, XXI, 5, 1968, 135.
Anonim., *Listajući stare časopise: Foto-amater, broj 8, 1933*, FKR, XXI, 6, 1968, 163.
Anonim., *Listajući stare časopise: Foto-revija, 2, 1932*, FKR, XXI, 8, 1968, 203.
Anonim., *Listajući stare časopise: Foto revija 4, 1932*, FKR, XXI, 9, 1968, 231.
Anonim., *Listajući stare časopise: Foto revija 3, 1939*, FKR, XXII, 3, 1969, 83, 94.
Anonim., *Listajući stare časopise, Foto revija 4, 1939*, FKR, XXII, 4, 1969, 121.
Anonim., *Listajući stare časopise, Foto revija 5, 1939*, FKR, XXII, 5, 1969, 155.
Anonim., *Listajući stare časopise, Foto revija 6, 1939*, FKR, XXII, 6, 1969, 187.
Anonim., *Listajući stare časopise, Foto revija 9, 1939*, FKR, XXII, 9, 1969, 263.
Anonim., *Listajući stare časopise: Foto revija 10, 1939*, FKR, XXII, 10, 1969, 295.
M., *Listajući stare časopise: Foto revija 11, 1939*, FKR, XXII, 11, 1969, 327.
Mojs, *Listajući stare časopise: Foto-revija broj 1, 1940*, Foto-revija, 1, 1970, 27.
Mojs, *Listajući stare časopise: Foto-revija broj, 2, 1940*, Foto-revija, 2, 1970, 59.
Mojs, *Listajući stare časopise: Foto revija broj 3, 1940*, FKR, 3, 1970, 91.
Mojs, *Listajući stare časopise: Foto revija broj 4, 1949*, FKR, 4, 1970, 123.
Mojs, *Listajući stare časopise: Foto revija broj 5, 1949*, FKR, 5, 1970, 145.
Mojs, *Listajući stare časopise: Fotografija 6, 1949*, FKR, 6, 1970, 169-172, 187.
Mojs, *Listajući stare časopise: Fotografija broj 7-8, 1949*, FKR, 7-8, 1970, 227.
Anonim., *Listajući stare časopise: Fotorevija, X, 1, 1957*, FKR, XXXII, 9, 1979, 23.
G. M., *Listajući stare časopise: Naša fotografija, 1, 1948*, FKR, XXXIII, 5, 1980, 23.
G. M., *Listajući stare časopise: Fotografija, mart-april 1952*, FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 28.
G. M., *Listajući stare časopise: Fotorevija, avgust 1956*, FKR, XXXIII, 9, 1980, 23.
G. M., *Listajući stare časopise: FKR, XXXIII, 10, 1980, 23.*
G. M., *Listajući stare časopise: Fotorevija, broj 3, jun 1957*, FKR, XXXIII, 11, 1980, 23.
G. Malić, *Listajući stare časopise: Fotografija, jul 1950*, FKR, XXXIV, 1, 1981, 23.

Извори и литература:

Извори:

- Anonim., *Zapisnik sa sastanka Saveznog odbora za fotoamaterstvo*, 9. VIII 1946, 1946, AJ-632-1-2-1946-1952.
- Аноним., *Извештај о раду Комисије Техника и спорт* 8. IX 1946, 1946, А-Ј, 493-1-1946.
- Anonim., *Izveštaj o radu Saveznog odbora za fotoamaterstvo* [1946], AJ-632-1-2-1946-1951.
- Anonim., *Zaključci sa II saveznog savetovanja, Narodna tehnika, Savez tehničkih društava Jugoslavije*, 1947, AJ-493-2-1947.
- Anonim., *Zapisnik sa Osnivačke skupštine Društva fotoamatera održane Beogradu* 30. XI 1947, 1947, AJ-632-69-1946-1950.
- Anonim., *Zaključci Prvog republiканског фотоаматерског Саветовања Србије* 28. 12. 1947, AJ-632-69-1946-1950.
- Anonim., *Zapisnik sa Godišnje skupštine Fotoamaterskog društva u Novom Sadu*, 1. II 1948, 1948, А-Ј-632-69-1946-1950.
- Anonim., *Осврт на Годишњу скупштину Друштва фото-аматера*, 14. II 1948, 1948, Билтен бр. 2, AJ-632-69-1946-1950.
- Anonim., *Zapisnik sa I saveznog savetovanja fotoamatera Jugoslavije*, 14. III 1948, 1948, AJ-632-1-2-1946-1951.
- Anonim., *Mesečni izveštaj Pokrajinskog odbora za foto-amaterstvo za mart 1948*, 1948, AJ-632-69-1946-1950.
- Anonim., *Zapisnik sa Sastanka svih sekretara Zemaljskih odbora Saveza fotoamatera Jugoslavije*, 1. IX 1948, 1948, AJ-632-1-2-1946-1951.
- Anonim., *Zapisnik sa Osnivačke skupštine Saveza foto-amatera Jugoslavije*, 9. I 1949, 1949, AJ-632-1-2-1946-1952.
- Anonim., *Zapisnik sa Osnivačke skupštine Saveza fotoamatera Jugoslavije*, 9. januar 1949, 1949, AJ-493-1-2-1946-1951.
- Anonim., *Zapisnik sa sastanka Izvršnog odbora Saveza fotoamatera Jugoslavije*, 21. I. 1949, 1949, AJ-632-1-2-1946-1951.
- Anonim., *I Конгрес Народне технике Југославије*, 6. и 7. II 1949 у Београду, 1949, AJ-493- 5-1-1948.
- Anonim., *Стенографске белешке са Оснивачке скупштине фото и кино-аматера Србије*, 21. марта 1949, 1949, 11. А-Ј- 632-1-2-1946-1951.
- Anonim., *Zapisnik sa sastanka Izvršnog odbora Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, 5. V 1949, А-Ј-632-1-2-1946-1951.
- Anonim., *Zaključci sa V Saveznog savetovanja Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, 25. i 26. juna 1949, А-Ј-632-1-2-1946-1951.
- Anonim., *Zaključci Osnivačke skupštine Saveza foto i kino-amatera Srbije* [1949], AJ-632-1- 2-1946-1951.
- Anonim., *Оснивачка скупштина Фото и кино-аматера Србије*, 21. март 1949. године, 1949, AJ-632-1-2-1946-1951.
- Anonim., *Stenografske bilješke sa Godišnje skupštine Saveza foto i kino-amatera FNRJ održane* 5. i 6. maja 1951. године у Осijekу, 1951, AJ-632-1-2-1946-1951.

- Anonim., *Informacije o Savezu foto i kino-amatera Jugoslavije*, [1952], AJ-632-1-2-1946-1951.
- Anonim., *Savez foto i kino-amatera Jugoslavije*, [1957], AJ-632-1-2-1946-1951.
- Anonim., *Pravilnik o izložbama fotografije Foto-kino saveza Jugoslavije*, Savez foto i kino-amatera Jugoslavije, Beograd, 1960, KMA.
- Anonim., *Pravilnik o dodeljivanju zvanja u Foto-kino savezu Jugoslavije*, FKJSJ, Beograd 1960, KMA.
- Anonim., *Pravilnik o izložbama Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKJSJ, Beograd 1960, KMA.
- Anonim., *Pravilnik o žiriranju izložbi Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKJSJ, Beograd 1960, KMA.
- Anonim., *Materijali sa Prvog savetovanja o jugoslovenskoj fotografiji*, Foto-kino savez Jugoslavije, Beograd, 1961, KMA.
- Anonim., *Statut i pravilnici*, Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1977, KMA.
- АНОНИМ., *Statut Foto-saveza Jugoslavije usvojen na Sednici Konferencije FSJ 8. novembra 1980*, 1980, AJ-632-25-1984-1985.
- Anonim., *Zapisnik sa Sednice Konferencije Foto-saveza Jugoslavije, novembar 1980, Tuzla*, 1980, 3, KMA.
- Anonim., *Informacija o stanju i problemima u organizacijama i organima FSJ, 1981*, 1981, 20, AJ-Ф-632-25-1984-1985.
- Anonim., *Statut i pravilnici*, Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1982, KMA.
- Anonim., *Zapisnik Saveta Salona fotografije, 26. 01. 1982*, 1982, KMA.
- Anonim., *Zapisnik sa Sednice Konferencije Foto-saveza Jugoslavije – 19. oktobra 1983. godine u Kranju*, 1983, 15, KMA.
- Anonim., *Zapisnik Saveta Salona fotografije, 19. 01. 1984*, 1984, KMA.
- Anonim., *Izveštaj o finansijskom poslovanju FSJ u 1984. godini*, 1984, AJ-632-25-1984-1985.
- Anonim., *Zapisnik sa Sednice Konferencije FSJ 6. oktobra 1984 u Kumanovu*, 1984, 2-4, AJ-632-25-1984-1985.
- Anonim., *Foto-kino revija, oktobar 1984 do septembra 1985*, 1985, AJ-Ф-632-25-1984-1985.
- Anonim., *Izveštaj o radu Predsedništva Konferencije FSJ u 1987*, 1987, [1], KMA.
- Anonim., *Statut Saveza foto-amatera Jugoslavije, Osnivačka skupština*, n. d., AJ-632-1-2-1946-1951.
- Anonim., *Izveštaj o radu i aktivnosti Foto-kino saveza Kosova 1976-1980*, 6, n. d., KMA.
- Anonim., *Narodna tehnika*, n. d., AJ-632-1-2-1946-1951.
- Anonim., *40 godina Foto saveza Jugoslavije, 1946-1986*, 5, n. d., KMA.
- Anonim., *Pravilnik o tečajevima u Savezu foto i kino-amatera Jugoslavije*, n. d., AJ-632-1-2-1946-1951.
- Anonim., *Informacije o Savezu foto i kino-amatera Jugoslavije*, n. d., A-J-632-1-2-1946-1951.
- АНОНИМ., *Оснивање и рад Савеза Народне технике [СФКАЈ]*, 5, n. p., A-J-Ф-632-1-2-1946-1951.
- Боснар, Јосип, *Реферат о развоју и задацима фотоаматеризма, Оснивачка скупштина Савеза фото-аматера Југославије, 9. I 1949*, 1949, 8, A-J-632-1-2-1946-1951.
- Јерemiћ, Живојин, *Записник са састанка Савезног одбора за фото-аматерство*, 21. VII 1947, A-J-632-1-2-1946-1951.
- Маринковић, Воја, *Извештај Друштва фотоаматера Београд за месец октобар 1946. године, 29. X 1946*, AJ-632-69-1946-1950.
- Tošić, Dragoljub, *Aktuelna problematika organizovanja izložbi fotografija u okviru Foto-saveza Jugoslavije, Dani fotografije 1978*, 1978, KMA.

Литература:

- Adamović, Jovan (ur.), *20 UNIS* [katalog], Savez univerzitetskih klubova tehnike, Beograd, 1983.
- Adamson, Glenn, *Thinking Through Craft*, Bloomsbury Academic, London, 2016.
- Albrand, Carlheinz (ed.), *Rollei Jahrbuch Annual 1953*, R. H. Hammer, Wien, 1953.
- Aleksandrić, Miroslav, *Fotografi i fotografski ateljei u Srbiji, 1860-1918*, Foto-muzej, Beograd, 2018.
- Александрић, Мирослав, *Фотографи и фотографски атељеи у Србији, 1860-1918*, допуњено, ревидирано и обогашено издање, Фото-музеј, Београд, 2020.
- Aleksić, Milan, Slavko Timotijević (tekst), *Aleksić* [katalog], Studentski kulturni centar, Beograd, 1983.
- Aleksić, Milan, *Photography as Art, Art as Photography* [catalogue], GB Graphics, Winnipeg, 1983.
- Aleksić, Milan, Milanka Šaponja (tekst), *Milan Aleksić: Fotografije, 1980-1984* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1984.
- Aleksić, Milan (ur.), *Midcontinental Vision, fotografija u Vinipegu, Kanada* [katalog], Salon fotografije, Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1985.
- Aleksić, Milan, *Is Yugoslav Photography Really Better than American Photography?*, in: Barry Perlus (ed.), Milan Aleksić, Slavko Timotijević (text), *Contemporary Yugoslav Photography* [catalogue], The John Hartell Gallery, Cornell University, Ithaca, 1989, [4].
- Aleksić, Milan, Jasna Tijardović-Popović (tekst), *Nature Morte*, Salon Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1994.
- Aleksić, Milan, Branislav Dimitrijević (tekst), Irina Subotić (tekst), Slavko Timotijević (tekst), *Loše održavanje i drugi radovi* [katalog], Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, 1998.
- Алексић, Милан, Иван Манојловић (текст), *Узорци* [каталог], Културни центар Београда, Београд, 2018.
- Aleksić, Milorad (ur.), *Dani fotografije Jugoslavije u Prištini 76* [katalog], Foto-kino savez Kosova, Priština, 1976.
- Aleksić, Žarko, Jelena Micić (ur.), *Ex – Experiment and Explore: izbor iz fundusa Foto saveza Srbije* [katalog], Helicon, Pančevo, 2014.
- Aleksić, Žarko, Jelena Micić, *Ex – Experiment and Explore* [latinica] у: Миленко Савовић (ур.), *Дани фотографије у Србији*, Фото-кино клуб Чачак, Чачак, 2014, 66-67.
- Алексић, Живојин, *Судска фотографија*, у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 142-145.
- Alpers, Svetlana, *Walker Evans: Starting from Scratch*, Princeton University Press, Princeton, 2020.
- Andrejević, Dragan, Tomislav Mijović (tekst), *Ljudi i ambijenti*, Foto-kino klub Hajduk Veljko, Negotin, 1985.
- Andrejević, Dragan (ur.), *Godišnjak fotografije '85*, Foto-kino savez Srbije, Foto-kino klub Hajduk Veljko, Negotin, 1985.
- Anđelković Branislava, Branislav Dimitrijević, Dejan Sretenović (ur.), *O normalnosti: Umetnost u Srbiji 1989-2001* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2005.

- Аноним. (ур.), *Списак слика Прве аматерске изложбе 20. V - 3. VI 1901* [каталог], Државна штампарија Краљевине Србије, Београд, 1901.
- Anonym. (ed.), *The Balkan States Exhibition, Official Programme, Earl's Court* [catalogue], London Exhibitions, London, 1907.
- Аноним., *Велика изложба југословенске аматерске фотографије, од 2-12 фебруара 1936. год.* [конкурсна пријава], Фото-секција Српског планинарског друштва, Уметнички павиљон, Београд, 1936.
- Аноним. (ур.), *1941-1945, Изложба Народно-ослободилачке борбе: фотографије, документи, штампана* [каталог], Народни музеј, Београд, 1945.
- Anonim. (ur.), *9. међународна изложба уметничке фотографије* [katalog], Savez foto i kino-amatera Jugoslavije, Foto-klub Zagreb, Zagreb, 1951.
- Anonym. (ed.), *1954 FIAP Yearbook*, C. J. Bucher, Lucerne, 1954.
- Anonym. (ed.), *1956 FIAP Yearbook*, C. J. Bucher, Lucerne, 1956.
- Anonym. (ed.), *1960 FIAP Yearbook*, C. J. Bucher, Lucerne, 1960.
- Anonim. (ur), *„Ljudi i planine”, IV savezna izložba planinarske fotografije* [katalog], Planinarski savez Jugoslavije, Beograd, 1961.
- Аноним. (ур.), *Галерија самоуких ликовних уметника, поводом трогодишњице оснивања* [каталог], Галерија самоуких ликовних уметника, Светозарево, 1963.
- Anonym. (ed.), *1964 FIAP Yearbook*, C. J. Bucher, Lucerne, 1964.
- Аноним. (ур.), *VI новембарска међуклупска изложба уметничке фотографије* [каталог], Краљево 29. XI – 7. XII 1964, Фото-кино клуб *Жика Чукулић*, Краљево, 1964.
- Anonim. (ur.), *I. међународна изложба фотографије Pozorište u fotografskoj umetnosti* [katalog], Foto-kino savez Jugoslavije, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1965.
- Anonim. (ur.), *ULUPUS, Sekcija fotografije* [katalog], ULUPUS, Beograd, 1965.
- Anonim. (ur.), *Међународна изложба акт фотографије* [katalog], Foto-savez Jugoslavije, Beograd, [1967].
- Anonim. (ur.), *Mladi Jugosloven* [katalog], Dom omladine, Beograd, 1969.
- Anonim. (ur.), *VI међуклупска изложба фото клуба „Elektromašinar”, Foto-klub Elektromašinar*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1971.
- Anonim. (ur.), *Nova F 74* [katalog], Foto-savez Jugoslavije, Foto-kino klub *Novi Beograd*, 1974.
- Anonim. (ur.), *Predlog Statuta Foto-saveza Jugoslavije u: Materijali za VIII Redovnu skupštinu Foto-saveza Jugoslavije, Maribor, 23, 24. novembra 1974*, Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1974.
- Anonim. (ur.), *Ustav SFRJ: Ustavi socijalističkih republika i pokrajina*, Prosveta, Beograd, 1974.
- Anonim. (ur.), *XI jugoslovenski susreti amatera „Abrašević”* [katalog], Foto-kino klub *Valjevo*, 1977.
- Anonim. (ur.), *Fotografije deseterice 1977* [katalog], Salon fotografije, Foto-klub *Beograd*, Beograd, 1977.
- Anonim. (ur.), *Fotografije deseterice 1978* [katalog], Salon fotografije, Foto-klub *Beograd*, Beograd, 1977.
- Anonim. (ur.), *Foto-umetnici Zambije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1978.
- Anonim. (ur.), *Foto-umetnici Indije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1978.
- Аноним. (ур.), *Четврта југословенска изложба фотографија „Жене снимају”* [каталог], Салон фотографије, Београд, 1978.

- Anonim. (ur.), *18. međunarodna izložba studentske fotografije* [katalog], Savez univerzitetskih klubova tehnike, Beograd, Studentsko društvo Narodne tehnike *Ruđer Bošković*, Split, 1978.
- Anonim. (ur.), *8. kup jugoslovenske fotografije, 3. jugoslovenska izložba dijapozitiva u boji, Jugoslovenska izložba omladinske fotografije, Titograd, 1979. godine* [katalog], Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1979.
- Anonim., *Putevima revolucije* [katalog], Foto-kino klub *Valjevo*, Valjevo, 1979.
- Аноним. (ур.), *Пета југословенска изложба фотографија „Жене снимају”* [каталог], Салон фотографије, Београд, 1979.
- Anonim. (ur.) *Objektiv '80* [katalog], Foto-kino klub *Stevan Maksim*, Galerija 73, Beograd, 1980.
- Anonim. (ur.), *Savremena kineska fotografija* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1980.
- Anonim., *10: najuspešnji autori Foto-kino kluba „Branko Bajić”*, Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1981.
- Anonim. (ur.), *Četvrta međuklupska revija dijapozitiva Žena '82* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1982.
- Anonim. (ur.), *Dani jugoslovenske fotografije '82, Trakošćan* [katalog], Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1982.
- Anonim (ur.), *Humor u fotografiji – fotografija u karikaturi* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1983.
- Anonim. (ur.), *Savremena turska fotografija* [katalog], Salon fotografije, 1984.
- Anonim. (ur.), *Primeri upotrebe fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1985.
- Anonim. (ur.), *Letnja foto škola Foto-saveza Jugoslavije 1986* [liflet], Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1986.
- Anonim., *Majski salon fotografije 25. maj* [katalog], Foto-kino klub Valjevo, Valjevo, 1986.
- Anonim., *Jugoslovenska fotografija '87* [katalog], Foto-savez Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1987.
- Anonim. (ur.), *Majski salon fotografije „25. maj”* [katalog], Foto-kino i video klub, Valjevo, 1987.
- Anonim., *Iz klupske arhive povodom 40 godina Novog Beograda, 25 godina Foto-kluba i Trinaeste međuklupske izložbe fotografija*, Foto-kino klub *Novi Beograd*, Galerija Doma kulture Studentski grad, 1988.
- Anonim. (ur.), *Pejzaž u jugoslovenskoj fotografiji* [katalog], Foto-savez Jugoslavije, Beograd, n. d.
- Антић, Радмила (ур.), *Анастас Јовановић, први српски фотограф* [каталог], Галерија САНУ, Београд, 1977.
- Антић, Радмила (ур.), *Анастас Јовановић: Талботипије и фотографије*, Музеј града Београда, Београд, 1986.
- Arsenijević, Ivan (ur.), Mirolsav Karić (tekst), *Dragan Pešić: Fotografije*, Studentski kulturni centar, Kragujevac, 2021.
- Azoulay, Ariella, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York, 2008.
- Azoulay, Ariella, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, Verso, London, 2012.
- Baer, Ulrich, *Spectral Evidence: Photography and Trauma*, The MIT Press, Cambridge, 2002.
- Bajac, Quentin, *Contemporary Photography at MoMA*, in: Q. Bajac, L. Gallun et al. (eds.), *Photography at MoMA 1960-Now*, Museum of Modern Art, New York, 2015.

- Bajac, Quentin, Lucy Gallun, Roxana Marcoci, Sarah Hermanson Meister, (eds.), *Photography at MoMA 1960-Now*, Museum of Modern Art, New York, 2015.
- Bajac, Quentin, Lucy Gallun, Roxana Marcoci, Sarah Hermanson Meister (eds.), *Photography at MoMA 1920-1960*, Museum of Modern Art, New York, 2016.
- Bajac, Quentin, Lucy Gallun, Roxana Marcoci, Sarah Hermanson Meister (eds.), *Photography at MoMA 1840-1920*, Museum of Modern Art, New York, 2017.
- Ballantyne, Andrew, *John Ruskin*, Reaktion Books, London, 2015.
- Ban Nikola i dr. (ur.), Miloš Rašeta, Joco Znidaršić (fotografije), *Tito u Kini*, Jugoslovenska revija, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1978.
- Banović, Živorad (ur.), *Dani fotografije Foto-saveza Jugoslavije '94* [katalog], Galerija Likovni susreti, Subotica, Foto-kino-video savez Vojvodine, Novi Sad, 1994.
- Barr Jr., Alfred H., *Introduction*, in: *Masters of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York, 1954, 9.
- Barr Jr., Alfred H., *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York, 1974 [1936].
- Bart, Rolan, *Svetla komora, nota o fotografiji* (prev. M. Radojčić), Rad, Beograd, 1993.
- Bart, Rolan, *Svetla komora, nota o fotografiji* (prev. S. Miletić), Kulturni centar Beograda, Beograd, 2011.
- Bart, Rolan, *Mitologije* (prev. A. Filipović, O. Petronić), Karpos, Loznica, 2019.
- Barta, Geza, Sava Stepanov (tekst), *Retrospektivna izložba Geze Barte, fotografije i foto-skice*, Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1981.
- Барта, Геза, Боривој Миросављевић (ур.), *Геза Барта, фотографије*, Фото, кино и видео савез Војводине, Нови Сад, 1999.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Hill and Wang, New York, 1972.
- Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, Hill and Wang, New York, 1977.
- Barthes, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinema, Gallimard Seuil, Paris, 1980.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (trans. R. Howard), Hill and Wang, New York, 1981.
- Basarić, Goran, Slavko Timotijević (ur.), *Restoran FDU* [katalog], Studentski kulturni centar, Beograd, 1987.
- Басарић, Горан *Градска пасторала* [katalog], Културни центар Београда, Београд, 2011.
- Bate, David, *Photography & Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I. B. Tauris, London, 2003.
- Bate, David, *Art Photography*, Tate, London, 2016.
- Batchen, Geoffrey, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, 1997.
- Batchen, Geoffrey, *Each Wild Idea: Writing, Photogrpahy, History*, The MIT Press, Cambridge, 2002.
- Batchen, Geoffrey, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Van Gogh Museum, Amsterdam, Princeton Architectural Press, New York, 2004.
- Batchen, Geoffrey, *Negative/Positive, A History of Photography*, Routledge, London, 2020.
- Batchen, Geoffrey (ed.), *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, The MIT Press, Cambridge, 2011.
- Bazin, André, *The Ontology of Photographic Image*, in: Allan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Letee's Island Books, New Haven, 1980, 237-244.

- Bašičević, Dimitrije (ur.), *Nova fotografija 3* [katalog], Centar za fotografiju i film, Zagreb, 1980.
- Begović, Mirko S., *Omladina fotografiše, mali fotopriručnik*, Tehnička knjiga, Beograd, 1959.
- Beil, Kim, *Good Pictures: A History of Popular Photography*, Stanford University Press, Stanford, 2020.
- Belajčić, Nikola, *Plastic Magic* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1987.
- Belić, Branko, *Portreti savremenika* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1981.
- Benjamin, Walter, *Eseji* (prev. M. Tabaković), Nolit, Beograd, 1974.
- Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti* (prev. J. Aćin), Kulturni centar Beograda, Beograd, 2007.
- Berger, John, *Ways of Seeing*, BBC/Penguin, London, 1972.
- Bergemann, Sibylle, *Fotografije, NDR* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1980.
- Bergin, Viktor, (ur.), *Promišljanje fotografije* (prev. S. Miletić), Kulturni centar Beograda, Beograd, 2016.
- Bernik, Stane, *Nekoliko pitanja o značenjskim vezama savremene fotografije*, u: Ješa Denegri, (ur.), *Teme i funkcije medija fotografije* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979, 15-16.
- Bernik, Stane (tekst), *3. triennale jugoslovske fotografije*, Pilonova galerija, Ajdovščina, 1981.
- Berdžer, Džon, *Načini gledanja* (prev. S. Miletić), Fabrika knjiga, Beograd, 2019.
- Becher, Bernd, Hilla Becher, *Conversation with Jean-Francois Chervier, James Lingwood and Thomas Struth, 21 January 1989*, in: David Company (ed.), *Art and Photography*, Phaidon, London, 2003, 230-232.
- Bezdanov, Stevan, *Tehnička kultura i Narodna tehnika*, Tehnička knjiga, Beograd, 1979.
- Bihalji-Merin, Oto, M. Gvozdenović, S. Paunović, *Umetnost naivnih u Jugoslaviji*, IP *Jugoslavija*, Beograd, 1959.
- Bihalji-Merin, Oto, *Modern Primitives: Masters of Naive Painting*, Thames & Hudson, New York, 1961.
- Бјелица, Александра Естела, *Париске успомене Војислава Маринковића у: Војислав Маринковић, Париске успомене 1951-1956* [katalog], Француски културни центар, Београд, 1995.
- Бјелица, Александра Естела, *Луминокинети и српска уметност XX века*, у: Мирко Ловрић, Горан Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића, зборник радова*, Национални центар за фотографију, Београд, 1996, 67-70.
- Bobot, Rajko (tekst), Branibor Debeljković (fotografije), *Josip Broz Tito: Ilustrovana biografija*, Jugoslovska revija, IP *Vuk Karadžić*, Beograd, 1980.
- Bogdanović, Stefan, *Fotografije*, [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1986.
- Богдановић, Димитрије, В. Ђурић, Д. Медаковић, М. Ђорђевић (фотографије), *Хиландар*, Југословенска ревија, БИГЗ, Београд, 1978.
- Bogojević, Aleksandar (tekst), *Fotografija kao fotografija i koncept* [katalog], Foto-klub *Elektromašinas*, Salon fotografije, Beograd, 1982.
- Војовић, Станоје, Radomir Stanić (tekst), *Stanoje Vojević*, Salon fotografije, Beograd, 1980.
- Bolton, Richard (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Cambridge, 1989.
- Боровић-Димић, Јелена, Благоје Димић, *Васа Поповић, ратни фотограф и инжењер врњачки*, Културни центар, Врњачка Бања, 2009.

- Борозан, Игор, Данијела Ванушић (ур.), *Идентитети и медији: уметност Анастаса Јовановића и његово доба*, Матица српска, Нови Сад, Музеј града Београда, Београд, 2017.
- Borhan, Pierre, *André Kertész: His Life and Work*, Bullfinch, Boston, 2000.
- Braive, Michel, *Das Zeitalter der Photographie*, Callway, München, 1965.
- Braive, Michel, *The Photograph: A Social History*, McGraw-Hill, New York, 1966.
- Braun, Marta, *A Canonical History of Photography*, in: Pasternak (ed.), *The Handbook of Photography Studies*, Routledge, London, 2020, 26-42.
- Bright, Susan, *Art Photography Now*, Thames & Hudson, London, 2005.
- Brkan, Ante, Zvonimir Brkan, *Braća Brkan* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1981.
- Brkić, Branislav, *Kolor fotografije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1987.
- Бркић, Бранислав, Милан Живковић, *Овде и тамо* [каталог], Културни центар Београда, Београд, 2014.
- Broch, Hermann, *Notes on the Problem of Kitsch*, in: Gillo Dorfles (ed.), *Kitsch: An Anthology of Bad Taste*, Studio Vista, London, 1969, 49-76.
- Brown, Elspeth H., Thy Pu (eds.), *Feeling Photography*, Duke University Press, Durham, 2014.
- Bukilica, Đorđe, *O fotografiji: prikazi, kritike, eseji, ogledi*, OOUR Radio Valjevo, Valjevo, 1982.
- Bukilica, Đorđe, *Portreti Valjevaca 1977-1986* [katalog], Moderna Galerija, Valjevo, 1987.
- Букилица, Ђорђе, Милоје Николић (текст), *Вечни збор* [каталог], Музеј примењене уметности, Београд, 1989.
- Bukilica, Đorđe, *Beogradska razglednica* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1990.
- Bukilica, Đorđe, Ratko Božović (tekst), *Mali veliki Beograd* [katalog], Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1991.
- Bull, Stephen (ed.), *A Companion to Photography*, Wiley Blackwell, Hoboken, 2020.
- Bunnell, Peter C., *Essays on Twentieth-century American Photography*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Burgin, Victor, (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan, London, 1982.
- Burić, Radomir, *Govor ratnih fotografija*, Književne novine, Beograd, 1981.
- Burke, Peter, *Varieties of Cultural History*, Cornell University Press, Ithaca, 1997.
- Buse, Peter, *The Camera Does the Rest, How Polaroid Changed Photography*, University of Chicago Press, Chicago, 2015.
- Bussard, Katherine A., Kristen Gresh, *Life Magazine and the Power of Photography*, Princeton University Press, Princeton, 2020.
- Vajdl, Jovan, *Sport i oko sporta* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1982.
- Vajdle, Miroslav, [Izložba fotografija] [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Dnevnik, Novi Sad, 1990.
- Vajdle, Miroslav, Sava Stepanov (tekst), [Izložba fotografija] [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Dnevnik, Novi Sad, 1992.
- Walker, Ian, *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester University Press, Manchester, 2002.
- Ванушић, Данијела Анастас Јовановић, *Уметност и нови медији*, Музеј града Београда, Београд, 2017.
- Varga Šomodí, Tibor, *Fotografije* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1980.
- Varga Šomodí, Tibor, [Izložba fotografija] [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1981.

- Warner Marien, Mary, *Photography: A Cultural History*, Laurence King, London, 2002.
- Warner Marien, Mary, *Photography: A Cultural History*, Laurence King, London, 2021.
- Vasiljević, Mihailo, *Dva ili više paradoksa: fotografija i Džon Šarkovski* [neobjavljena master teza], Univerzitet umetnosti, Beograd, 2009.
- Васић, Павле Ч. *Живот и дело Анастаса Јовановића*, Народна књига, Београд, 1962.
- Vasić, Pavle (tekst), *Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu 1974*, Fakultet primenjene umetnosti, Beograd, 1974, [111-112].
- Васић, Павле, *Утицај фотографије на дело и стил Анастаса Јовановића*, у: Радмила Антић (ур.), Миодраг Ђорђевић и др., *Анастас Јовановић, први српски фотограф* [каталог], Галерија САНУ, Београд, 1977, 59-73.
- Vasić, Vidoje, Aleksandar Dolgij, [Izložba fotografija] [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1983.
- Vels, Liz, (ur.), *Fotografija: Kritički uvod* (prev. K. Radović, P. Miklošević Mur), Clio, Beograd, 2006.
- Wells, Liz, *On and Beyond The White Walls: Photography as Art*, in: L. Wells (ed.), *Photography, A Critical Introduction*, Routledge, London, 2021, 327-396.
- West, Nancy Martha, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, University of Virginia Press, Charlottesville, 2000.
- Видаковић, Гордана, *Верни пратилац српских ратника 1912-1918*, у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 64-71.
- Vinterhalter, Jadranka, *Umetničke grupe, razlozi okupljanja i oblici rada*, u: Denegri (ur.), *Nova umetnost u Srbiji 1970: Pojedinci, grupe, pojave* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983, 14-23.
- Wollen, Peter, *Fire and Ice* [1989], in David Campany (ed.), *Art and Photography*, Phaidon, London, 218-220.
- Wols, Laszlo Glozer (tekst), *Wols photographien* [katalog], Muzej savremene umetnosti, 1988.
- Wright, Terence, *The Photography Handbook*, Routledge, London, 2004.
- Вукадиновић, Драгица, *Европа као болест* у: Бранибор Дебељковић, Милена Марјановић (текст), Драгица Вукадиновић (текст), *Лица* [каталог], Културни центар Београда, Београд, 2019, 3-5.
- Galassi, Peter, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, Museum of Modern Art, New York, 1981.
- Galassi, Peter, *Henri Cartier Bresson: The Early Work*, Museum of Modern Art, 1987.
- Galassi, Peter, *Walker Evans & Company*, Museum of Modern Art, New York, 2002.
- Garber, Marjorie, *Academic Instincts*, Princeton University Press, Princeton, 2001.
- Gatalica, Predrag (tekst), *VIII međunarodna izložba fotografske umetnosti železničara* [katalog], Centralni odbor sindikata radnika saobraćaja i veza, Beograd, 1962.
- Gautrand, Jean-Claude, *Photography on the Spur of the Moment: Instant Impression* in: Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography* (trans. S. Bennett, L. Clegg), Könemann, Cologne, 1998, 232-241.
- Gautrand, Jean-Claude, *Looking at Others: Humanism and Neo-realism*, in: Frizot, Michel (ed.), *A New History of Photography* (trans. S. Bennett), L. Clegg, Könemann, Cologne, 1998, 612-632.
- Gautrand, Jean-Claude, *Robert Doisneau*, Taschen, Cologne, 2003.
- Gautrand, Jean-Claude, *Willy Ronis*, Taschen, Cologne, 2005.

- Gernsheim, Helmut, Alison Gernsheim, *The History of Photography*, Oxford University Press, Oxford, 1955.
- Gernsheim, Helmut, Alison Gerhnsheim, *The History of Photography*, Thames & Hudson, London, 1969.
- Gernsheim, Helmut, Alison Gernsheim, *Fotografija, sažeta istorija* (prev. M. Rajković), IP *Jugoslavija*, Beograd, 1973.
- [Glidou, Tereza ur.], *Fotografija kao medij* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1981.
- Goldberg, Vicki, (ed.), *Photography in Print*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1981.
- Горгевик, Миодраг, *Луминокинетика* [кatalog], Музеј на современата уметност Скопје, Скопје, 1979.
- Гордић, Милојко (ур.), *Збирка фото-негатива Ристе Марјановића* [кatalog], Завод за заштиту споменика културе, Београд, 1973.
- Gordon, Tammy S., *The Mass Production of Memory: Travel and Personal Archiving in the Age of the Kodak*, University of Massachusetts Press, Amherst, 2020.
- Greenberg, Clement, *The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibiton of Edward Weston* [1946], in: David Campany (ed.), *Art and Photography*, Phaidon, London, 2003, 222-223.
- Greenough, Sarah, Juan Hamilton, *Alfred Stieglitz: Photographs & Writings*, National Gallery of Art, Washington, Callaway, New York, 1983.
- Groesnick, Uta, Thomas Seelig (eds.), *Photo Art: The New World of Photography*, Thames & Hudson, London, 2008.
- Gruber, L. Fritz (ed.), *Photokina 1956*, Messe und Ausstellungen, Köln, 1956.
- Grundberg, Andy, Kathleen McCarthy Gauss, *Photography and Art, Interactions since 1946*, Museum of Art, Fort Lauderdale, LACMA, Los Angeles, Abeville, New York, 1987.
- Grundberg, Andy, *How Photography Became Contemporary Art*, Yale University Press, New Haven, 2021.
- Grčević, Mladen, Stojan Dimitrijević (t), *Mladen Grčević*, Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1971.
- Grčević, Nada, Zdenka Munk i dr., *100 godina fotografije u Hrvatskoj (1840-1940)* [katalog], Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1966.
- Grčević, Nada, *Fotografija devetnaestog stoljeća u Hrvatskoj*, Društvo povjesničara umetnosti Hrvatske, Zagreb, 1981.
- Дабац, Тошо, *Изложба фотографија* [кatalog], Уметничка галерија *Надежда Петровић*, Чачак, 1967.
- Damisch, Hubert, *Notes for a Phenomenology of the Photographic Image*, in: Allan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Letee's Island Books, New Haven, 1980, 287-290.
- Davidson, Susan, David White (eds.), *Robert Rauschenberg: Photographs 1949-1962*, Thames & Hudson, London, 2011.
- Dvoršak, Ivan, *Fotografije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1981.
- Dabac, Тошо, Oto Bihalji-Merin (t), *Tošo Dabac*, Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1967.
- Дебељковић, Бранибор, Војислав Маринковић, Милош Павловић и др. (ур.), *I међународна изложба фотографске уметности, 1-31 мај, Београд* [кatalog], Савез фото и кино-аматера, Београд, 1952.

- Debeljković, Branibor, Tomislav Peternek, Aleksandar Đukanović (tekst), *Koncert od 100 fotografija, Snimljeno na koncertima Parada ritma i Gitarijada januara 1966* [katalog], Dom omladine, Beograd, 1966.
- Debeljković, Branibor, *Fotografija u Srbiji*, ULUPUS, Beograd, [1970].
- Debeljković, Branibor, *Stara srpska fotografija*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1977.
- Debeljković, Branibor, [Uvodni tekst], u: Victor Macarol, Branibor Debeljović (tekst), *Ulica*, Salon fotografije, Beograd, [1979], [3-4].
- Debeljković, Branibor, *Kako je nastala Sekcija za fotografiju ULUPUDS-a*, u: Anonim. (ur.), *Fotografija u Srbiji* [katalog], ULUPUDS, Salon fotografije, Beograd, 1984, [3-8].
- Debeljković, Branibor, *Nadrealistički predeli Karadokije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1985.
- Debeljković, Branibor, [Uvodni tekst] u: Milomir Minić, Predrag Mihajlović, *Kragujevac 1900-1904. na fotografijama fotoamatera Svetozara Nikolića-Šoške i Čedomilja Pavlovića-Bojadžića* [katalog], Narodni muzej Kragujevac, Istorijski arhiv Šumadije, Foto-kino klub *Kragujevac*, Kragujevac, 1986, n. p.
- Дебелъковић, Бранибор, *Монографија о Првој изложби аматерске фотографије у Београду 1901. године*, Фото-savez Jugoslavije, Beograd, 1989.
- Дебелъковић, Бранибор, *Стара српска фотографија*, Народна библиотека Србије, Београд, 2005.
- Дебелъковић, Бранибор, *Београд и Београђани крајем 19. века виђени оком Марка Стојановића*, Издање Душана Дебелъковића, Београд, 2009.
- Дебелъковић, Бранибор, Војислав Маринковић, Милош Павловић и др. (ур.), *I међународна изложба фотографске уметности, 1-31 мај, Београд* [katalog], Савез фото и кино-аматера, Фото-клуб Београд, Београд, 1952.
- Дебелъковић, Бранибор, Маша Милорадовић (текст), *Бранибор Дебелъковић: Београд – фотозаписи једног доба* [katalog], Продајна галерија, Београд, 2011.
- Дебелъковић, Бранибор, Милена Марјановић (текст), Драгица Вукадиновић (текст), *Лица* [katalog], Културни центар Београда, Београд, 2019.
- Дебелъковић, Бранибор, *Сто година од оснивања Клуба фотографских аматера и одржавања Прве изложбе фотографија у Београду*, Издање Душана Дебелъковића, Фото-савез Србије, Београд, 2021.
- Дебелъковић, Душан, (ур.), *Бранибор Дебелъковић: У објективу* [katalog], Фото-савез Србије, Установа културе *Пароброд*, Београд, 2022.
- Дебелъковић, Мирослав Д., *Присећања и записи*, Издање аутора, Београд, 2015.
- Denegri, Ješa (ur.), *Teme i funkcije medija fotografije* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979.
- Denegri, Ješa (ur.), *Sekvence*, [katalog], Studentski kulturni centar, Beograd, 1979.
- Denegri, Ješa (ur.), *Nova umetnost u Srbiji, 1970-1980: pojedinci, grupe, pojave* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
- Денегри, Јеша, *Оријентације, ставови, идеје, 1945-1989.* у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 102-108.
- Denegri, Ješa, *Teme srpske umetnosti: Srpska umetnost 1950-2000, '50 '60*, Fondacija Kolekcija Trajković, Beograd, 2019.
- Denegri, Ješa, *Teme srpske umetnosti: Srpska umetnost 1950-2000, '70, '80, '90*, Fondacija Kolekcija Trajković, Beograd, 2019.

- Деспотовић, Јован, *Слика и информација, 1945-1989*, у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 122-126.
- Dimitrijević, Branislav, Branislava Anđelković-Dimitrijević, *Između ovde i nekad: Sutjeska Goranke Matić*, у: Goranka Matić, B. Dimitrijević, B. Anđelković-Dimitrijević (tekst), *Tiho teče Sutjeska* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2003.
- Dimitrijević, Stojan (t), *Geza Barta, Josip Bosnar, Tošo Dabac, Oto Hohnjec, Uroš Krstanović, Aleksander Nagy, Ivo Piškulić, Stevan Sekelj, Slavko Smolej, Georg Srkulj, Marijan Szabo, Ivan Zuppa*, Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1971.
- Dolgić, Aleksandar, *Eva: fotografije* [katalog], Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, 1997.
- Dorman, Laslo, Oto Tolnai (tekst), *Kontak-kopije Lasla Dormana* [katalog], Foto-kino klub Branko Bajić, Novi Sad, 1982.
- Draškić, Milan, Dejan Miljković (ur.), *XXXV Salon fotografije 20. oktobar* [katalog], Narodna biblioteka, Foto-klub Beograd, 1989.
- Dubuffet, Jean, *Crude Art Preferred to Cultural Art*, in: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory*, Blackwell, Oxford, 2002, 605-608.
- Ђорђевић, Владан, *Министар у ансу*, Штампа Ст. М. Ивковић и комп., Београд, 1909.
- Ђорђевић, Миодраг и др. (фотографије), *Jugoslavija: Spomenici revoluciji*, Svjetlost, Sarajevo, SUBNOR Jugoslavije, Beograd, 1968.
- Ђорђевић, Миодраг, *Миодраг Ђорђевић: изложба фотографија* [каталог], Уметничка галерија Надежда Петровић, Чачак, 1966.
- Ђорђевић, Миодраг, М. Станковић (tekst), *Aktovi* [katalog], Muzejska zbirka, Rovinj, 1966.
- Ђорђевић, Миодраг, *Миодраг Ђорђевић: изложба фотографија* [каталог], Уметничка галерија Надежда Петровић, Чачак, 1966.
- Ђорђевић, Миодраг и др. (фотографије), *Jugoslavija: Spomenici revoluciji*, Svjetlost, Sarajevo, SUBNOR Jugoslavije, Beograd, 1968.
- Ђорђевић, Миодраг, Lazar Trifunović (tekst), *Portreti beogradskih umetnika* [katalog], Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1971.
- Ђорђевић, Миодраг, Gordana Šarčević (tekst), *Nascimento de Magalopole*, Galeria des Nacoes 15, Brazilia, 1976.
- Ђорђевић, *Фотографија Анастаса Јовановића*, у: Радмила Антић (ур.), *Анастас Јовановић, први српски фотограф* [каталог], Галерија САНУ, Београд, 1977, 53-54.
- Ђорђевић, Миодраг, *Rađanje megalopolisa*, Galerija savremene umetnosti, Niš, 1977.
- Ђорђевић, Миодраг, Oto Bihalji-Merin (tekst), *Miodrag Đorđević: 100 fotografija i foto-slika* [katalog], Museu de Arte Moderna, Sao Paulo, 1977.
- Ђорђевић, Миодраг, Irina Subotić (tekst), *Luminokineti* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1978.
- Ђорђевић, Миодраг Gordana Harašić (tekst), *Luminokineti* [katalog], Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1978.
- Ђорђевић, Миодраг, Мића Башичевић (ur.), *Luminokineti* [katalog], CFF, Zagreb, 1980.
- Ђорђевић, Миодраг, Vlado Bužančić (tekst), *Mile Đorđević: portreti 1952-1982*, Galerija Spektar, Centar za kulturu, Novi Zagreb, 1982.
- Ђорђевић, Миодраг, Gordana Harašić (tekst), *Miodrag Đorđević: Fotografije 1944-1984* [katalog], Umetnička galerija Cvijeta Zuzorić, Beograd, 1985.

- Ђорђевић, Миодраг (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991.
- Ђорђевић, Миодраг, Мића Поповић (текст), *Fotografike, heliogravure, bakroprint* [katalog], Galerija Singidunum, ULUPUDS, Beograd, 1991.
- Ђорђевић, Миодраг, Горан Малић, Мирко Lovrić (ур.), *Miodrag Đorđević: photographs* [katalog], s. n. [Jugoslovenski kulturni centar], Pariz, 1998.
- Ђорђевић, Миодраг, Горан Малић (текст), *Луминокетинети: ново читање* [katalog], Галерија Прогрес, Београд, 1999.
- Ђуза, Петар, *Ход по мукама, 1850-1989, Косово и Метохија*, у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 57-63.
- Ђукић, Радоје, *Fotografije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1984.
- Ђурић-Замоло, Дивна, *Београд са старих фотографија*, Туристичка штампа, Београд, 1968.
- Ђурић-Замоло, *Београд 1930 на фотографијама Јеремије Станојевића*, Музеј града Београда, Београд, 1975.
- Eastlake, Lady Elizabeth, *Photography*, in: Allan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Letee's Island Books, New Haven, 1980, 39-68.
- Evans, Walker, *American Photographs*, Museum of Modern Art, New York, 2012 [1938].
[Evans, Walker], *Author's Introductory Note* (unpublished), dated Nov. 29. 1961, for reissue of *American Photographs*, in: Jerry L. Thompson, *Walker Evans at Work*, Thames & Hudson, London, 1994.
- Eder, Josef Maria, *Geschichte der Photographie*, Wilhelm Knapp, Halle, 1932 [1905].
- Edwards, Elizabeth, Janice Hart (eds.) *Photographs, Objects, Histories, On the Materiality of Images*, Routledge, London, 2004.
- Elkins, James (ed.), *Photography Theory*, Routledge, London, 2006.
- Elkins, James, *Visual Studies, A Skeptical Introduction*, Routledge, London, 2003.
- Ереш, Ана, *Југославија на Венецијанском бијеналу 1938-1990: Културне политике и политике изложбе*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2020.
- Етеровић, Иво, *Изложба фотографија* [katalog], Уметничка галерија Надежда Петровић, Чачак, 1965.
- Етеровић, Иво, Владимир Поповић (ур.), *Изложба фотографија* [katalog], Уметничка галерија Надежда Петровић, Чачак, 1965.
- Eterović, Ivo, *Žene* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1974.
- Eterović, Ivo, Oto-Bihalji Merin (tekst), *Kornati* [katalog], Grafički kolektiv, Beograd, 1975.
- Eterović, Ivo, Peter Šimunović (tekst), *Brač*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1975.
- Eterović, Ivo, Dušan Matić (tekst), *Beograd koji volim* [katalog], Kulturni centar Beograda, Beograd 1976.
- Eterović, Ivo, *Kornati* [katalog], Informationszentrums der SFR Jugoslavien, Köln, 1976.
- Етеровић, Иво, *Њихови дани*, Југословенска ревија, ИП Вук Караџић, Београд, 1977.
- Eterović, Ivo, Ђорђе Кадиевић (tekst), *More, fotografije u boji* [katalog], Galerija 73, Beograd, 1977.
- Етеровић, Иво, Пеђа Милосављевић (текст), *Београд који волим*, Туристичка штампа, Београд, 1977.
- Eterović, Ivo, Tonči Petrasov Marović i dr. (tekst), *Split*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1979.
- Eterović, Ivo, *Fotografija & plakati* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1981.

- Eterović, Ivo, Zuho Džumhur i dr. (tekst), *Sarajevo s Ljubavlju*, Književne novine, Prosveta, Beograd, 1983.
- Eterović, Ivo, *More i salaši* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1984.
- Eterović, Ivo, Čedomir Kolar (tekst), *Kameni brodovi Jadrana*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1984.
- Етеровић, Иво, Богдан Богдановић (текст), *Београд на длану*, Партизанска књига, Београд, 1985.
- Eterović, Ivo, Oto Bihalji-Merin, Đorđe Kadijević i dr. (tekst), *More, Kornati, Salaši*, ULUPUDS, Beograd, 1986.
- Eterović, Ivo, *Tito na fotografijama Ive Eterovića* [katalog], Muzej rudarstva i metalurgije, Bor, Narodni muzej, Zaječar, 1986.
- Eterović, Ivo, Tonči Petrasov Marović (tekst), *Split, slika voljenog grada*, Logos, Split, 1987.
- Eterović, Ivo, Jure Kaštelan (tekst), *Dalmacija u srcu*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1987.
- Eterović, Ivo, Andre Mohorovičić i dr. (tekst), *Zagreb, intimno*, Mladost, Zagreb, 1987.
- Eterović, Ivo, Momo Kapor (tekst), *Beograd danas*, Jugoslavija Eko, Beograd, 1989.
- Етеровић, Иво, *Београд у машти, изложба фотографија* [лифлет], УЛУПУДС, Уметнички павиљон *Цвијета Зузорић*, Београд, 1993.
- Етеровић, Иво, Света Лукић и др. (tekst), *Нови Београд, изблиза*, Скупштина општине Нови Београд, Београд, 1995.
- Eterović, Ivo, Đorđe Kadijević (tekst), *Fotografske slike, Beograd u mašti* [katalog], Galerija Prometej, Novi Sad, 2001.
- Eterović, Ivo, Đorđe Kadijević i dr. (tekst), *Salaši, fotografske slike*, ULUPUDS, Beograd, 2006.
- Eterović, Ivo, *Tito i Jovanka na fotografijama Ive Eterovića*, Čugura print, Beograd, 2009.
- Zaklan, Miroslav, *Fotografije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1985.
- Zaklan, Miroslav, Ješa Denegri (tekst), *Izložba portreta fotografa i jedne njihove fotografije* [katalog], Studentski kulturni centar, Beograd, 1987.
- Zamurović, Dragoljub, *Zamurović, fotografije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1979.
- Zamurović, Dragoljub [katalog], Foto-kino klub *Branko Vajić*, Novi Sad, 1979.
- Ziterlin, Karl, *Retuš – kad i kako*, Tehnička knjiga, Beograd, 1968.
- Зековић, Марина, *Ратни сликари, фотографи аматери и дописници фотографи у српској војсци 1914-1918*, Војни музеј, Београд, 2001.
- Zidar, Josip, *Dager*, Tehnička knjiga, Beograd, 1950.
- Ивановић, Небојша (ур.), *Прилози за монографију, Друштво фото-аматера Аца Стојановић*, Историјски архив, Фото-филмски клуб, Лесковац, 2000.
- Игњатовић, Бранко (ур.), *Изложба фотографија и дијапозитива 29. новембар*, Фото-клуб ПМФ, 1984.
- Игњатовић, Бранко (ур.), *Изложба фотографија и дијапозитива 29. новембар*, Дом омладине, Фото-клуб ПМФ, 1986.
- Indić, Dragan i dr. (ur.), *Staro i novo u istom gradu I* [katalog], Foto-klub 22. decembar, Beograd, 1975.
- Ireson, Nancy, *Interpreting Henri Rousseau*, Tate, London, 2005.

- Jennings, Michael W., Brigid Doherty et al. (eds.), *Walter Benjamin: The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproducibility and Other Writings on Media*, Harvard University Press, Cambridge, 2008.
- Jansen, Charlotte, *Photography Now*, Tate/Octopus, London, 2021.
- Јевтић, Милош, *Мостови Миодрага Јовановића*, Арт д. п., Ужице, Музеј Старо село, Сирогојно, 2001.
- Jelić, Spomenka, *Goran Malić o svom radu* [intervju], u: Goran Malić, *Fotografije 1974-1985*, Salon fotografije, Beograd, 1985, n. p.
- Jeremić, Živojin, Aleksandar Pavlović, *Zbirka recepata za fotoamatere*, Tehnička knjiga, Beograd, 1958.
- Jeremić, Živojin, *Popularni kurs fotografije za svakoga: u 15 lekcija*, Tehnička knjiga, Beograd, 1959.
- Jeremić, Živojin, *Džepni fotografski priručnik: obrasci, tabele, recepti, uputstva*, Tehnička knjiga, Beograd, 1970.
- Jeremić, Živojin, *Popularni kurs fotografije*, Tehnička knjiga, Beograd, 1987.
- Jeffrey, Ian, David Mellor, *The Real Thing: An Anthology of British Photographs 1840-1950* [catalogue], Arts Council of Great Britain, London, 1975.
- Jeffrey, Ian, *Photography: A Concise History*, Thames & Hudson, London, 1981.
- Јовановић, Бранислав (ур.), *Прва југословенска изложба фотографија „Жене снимају“* [каталог], Политика, Београд, 1975.
- Јовановић, Vida, *Meksiko* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1988.
- Јовановић, Милош, Goran Malić (tekst), *Miloš Jovanović*, Salon fotografije, Beograd, 1981.
- Јовановић, Миодраг, *Миодраг Ђорђевић и уметничка фотографија* у: Мирко Ловрић, Горан Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића, зборник радова*, Национални центар за фотографију, Београд, 1996, 47-51.
- Јовановић, Pavle, Gordana Vidaković (tekst), *Fotografije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1988.
- Јовановић, Pavle, Ognjen Topalović, Dejan Pavlović, Slavko Timotijević (tekst), *Fantastika u fotografiji* [katalog], Kulturni centar Beograda, Beograd, 2008.
- Јовановић, Petar, Borivoj Mirosavljević (tekst), [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1983.
- Јовичић, Стеван, *Век филма и филмска архивистика у свету и Србији*, у: Дејан Косановић (ур.), *Век филма 1895-1995*, Галерија САНУ, Југословенска кинотека, Београд, 1995, 303-327.
- Kadijević, Đorđe, [Uvodni tekst], u: Tomislav Peternek, Đorđe Kadijević (tekst), *Fotografije* [katalog], Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1977, [3].
- Kalman, Nemes, Csaki Mihaly, *Kompjuter/Foto/Grafika* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1985.
- Kalapiš, Zoltan, Laslo Kerekeš (prev.), *Bečkerečki svetlopisac*, Foto-kino savez Vojvodine, Novi Sad, 1986.
- Kalezić, Milan, (ur.), *Novi pravci i tendencija '72'* [katalog], Foto-kino klub *Novi Beograd*, Beograd, 1972.
- Kantor, Sybil Gordon, *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge, 2002.
- Karanović, Branimir, *Portreti beogradskih umetnika, fotografije* [katalog], Grafički kolektiv, Beograd, 1975.

- Karanović, Branimir, *Portreti beogradskih umetnika* [katalog], Grafički kolektiv, Beograd, 1985.
- Karanović, Branimir, Aleksandar Đurić (tekst) *Fotografija* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1986.
- Karanović, Branimir (tekst), *Dragoljub Kažić i Branislav Nikolić: osnivači Katedre za fotografiju na Fakultetu primenjene umetnosti* [katalog], Kulturni centar Beograda, Beograd, 2008.
- Karanović, Branimir, Slavko Timotijević (tekst), *Branimir Karanović* [katalog], Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2009.
- Kardoš, Tamaš, Tabak Lajoš (tekst), *Fotografije* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1990.
- Karić, Miroslav, *U slavu fotografije*, u: Ivan Arsenijević (ur.), *Dragan Pešić, fotografije*, Studentski kulturni centar, Kragujevac, 2019, 17-61.
- Karš, Jusuf, *Portreti poznatih ličnosti* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1979.
- Katz, Leslie, *Interview with Walker Evans*, in: Vicki Goldberg (ed.), *Photography in Print*, University of New Mexico, Albuquerque, 1981, 358-369.
- Кас, Lesli, *Razgovor sa Vokerom Evansom*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2017.
- Kees, Erich i dr. (ur.), *Svet u kome živim, 9. FIAP foto forum mladih 1977. FFFJ* [katalog], Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1978.
- Kelić, Aleksandar, *Pomen Đorđu: nesavršena i nezavršena priča* [katalog], Kulturni centar Beograda, Beograd, 2005.
- Kelsey, Robin, *Photography, Chance and 'The Pencil of Nature'*, in: Robin Kelsey, Blake Stimson (eds.), *The Meaning of Photography*, Clark Art Institute, 2008, 15-33.
- Kelsey, Robin, *Photography and the Art of Chance*, Belknap, Harvard University Press, Cambridge, 2015.
- Kempf, Jean, *Photography in France*, in: Lynne Warren (ed.), *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, Routledge, London, 2006, 551-552
- Kerbler, Stojan (ur.), *Socialna tematika v slovenski fotografiji med obema vojnama* [katalog], Kabinet slovenske fotografije, Gorenjski muzej, Kranj, 1980.
- Kerbler, Stojan (ur.), Aleksander Bassin (tekst), *Socijalna tematika u slovenačkoj fotografiji između dva rata* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1981.
- Kerbler, Stojan (ur), Aleksander Bassin (tekst), *Fran Krašovec 1892-1969: Fotografije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, [1982].
- Kingsley, Hope, *Pictorialism* in: Robin Lenman (ed.), *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford University Press, Oxford, 2005, 500.
- Ковач, Михајло, Бојана Антуновић (ур.), Матја Коковић и др. (ф), *Тито на Кадињачи*, Комунист, Београд, 1979.
- Konjikušić, Davor, *Red Glow, Yugoslav Partisan Photography and Social Movement 1941-1945*, Deutscher Kunstverlag, Munchen, 2022.
- Korniš, Peter, *Fotografije, Mađarska* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1981.
- Косановић, Дејан (ур.), *Век филма 1895-1995*, Галерија САНУ, Југословенска кинотека, Београд, 1995.
- Kocjančič, Peter, Ivo Frelj i dr. (t), *Peter Kocjančič*, Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1968.
- Knott, Steven, *Amateur Craft: History and Theory*, Bloomsbury Academic, London, 2015.
- Kragujević, Stevan, Borivoj Miroslavljević (ur.), *Tito i pioniri, fotografije Stevana Kragujevića* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1980.

- Kraszna-Krausz A., et al. (eds.), *The Focal Encyclopedia of Photography*, London, 1969.
- Krauss, Rosalind *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge, 1994.
- Kriebel, Sabine T., *Histories* in: Stephen Bull (ed.), *A Companion to Photography*, Wiley Blackwell, Oxford, 2020, 11-13.
- Krklec, Gustav (tekst), Milan Babić i dr. (fotografije), *Josip Broz Tito*, Zagreb, Spektar, 1973.
- Kroeber, A. L., *The Nature of Culture*, Chicago University Press, Chicago, 1952.
- Kroj, Oto, *Snimanje iz blizine*, Tehnička knjiga, Beograd, 1974,
- Kroj, Oto, *Tako se povećava*, Tehnička knjiga, Beograd, 1974.
- Kroj, Oto, *Fotografisanje u boji*, Tehnička knjiga, Beograd, 1974.
- Kulka, Tomáš, *Kitsch and Art*, Penn State University Press, University Park, 1996.
- Kumšić, Zdenko (ur.), *Savremena zagrebačka fotografija* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1981.
- Kwon, Marci, *Folk Surrealism* in: Austin Porter, Sandra Zalman (eds.), *Modern in the Making: MoMA and the Modern Experiment 1929-1949*, Bloomsbury, London, 2020, 19-34.
- Јанц, Наталија, *Метеролошка фотографија у: Миодраг Ђорђевић (ур.), Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 150-152.
- Lazić, Slobodan i dr. (ur.), *Grad ugodan za življenje* [katalog], Centar za planiranje urbanog razvoja, Salon fotografije, Beograd, 1981.
- Lazukić, Ana, *Ana Lazukić*, [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1981.
- Lazukić, Stevan, *Izložba fotografija Stevana Lazukića* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1978.
- Lazukić, Stevan, *Fotografije, Novi Sad* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1979.
- Lazukić, Stevan, *Stevan Lazukić* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1981.
- Lange, Suzanne, *History of Style – Industrial Buildings, The Photographs of Bernd and Hilla Becher*, in: Bernd & Hilla Becher, *Basic Forms of Industrial Buildings*, Hasselblad Center, Göteborg, Schirmer/Mosel, Munich, 2004, 7-18.
- Lemagny, Jean-Claude, André Rouillé (eds.), *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*, trans. Janet Lloyd, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- Ленерт, Геза, *Трагови у песку, фотографије* [katalog], Уметничка галерија *Надежда Петровић*, Чачак, 2007.
- Ленерт, Геза, Маја Шивец, *Ко смо, где смо?* [katalog], Културни центар Београда, Београд, 2014.
- Lenman, Robin (ed.), *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford University Press, Oxford, 2005.
- Lennert, Geza *Fotografije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1984.
- Lovrić, Mirko, Svetlana Isaković (tekst), *Gigantografija* [katalog], Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1972.
- Lovrić, Mirko, Ješa Denegri (tekst), *Fotografije: Izložba povodom dvadeset godina umetničkog rada, 1953-1973* [katalog], Grafički kolektiv, Beograd, 1973.
- Lovrić, Mirko, *Uvod u fotografiju*, u: Ješa Denegri, (ur.), *Teme i funkcije medija fotografije* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979, 12-14.
- Lovrić, Mirko, Ješa Denegri, Jadranka Vinterhalter (tekst), *Negativ + pozitiv* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979.
- Ловрић, Мирко, Горан Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића, зборник радова*, Национални центар за фотографију, Београд, 1996.

- Lovrić, Mirko, Čedomir Vasić (tekst), *Na izvorima fotografije* [katalog], Kulturni centar Beograda, Beograd, 2005.
- Lozić, Vladko, [Retrospektivna izložba] [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1985.
- Long, J. J., Edward Welch, *Introduction: A Small History of Photography Studies*, in: J. J. Long, Andrea Noble, Edward Welch (eds.), *Photography: Theoretical Snapshots*, Routledge, London, 2009, 1-15.
- Lozić, Vladko, *Hrvatski fotoamaterski pokret*, Izdanje autora, Zagreb, 2017.
- Магарашевић, Милета, *Медицинска фотографија у: Миодраг Ђорђевић (ур.), Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 146-149.
- Malić, Goran (ur.), *Fotografije desetorice 1979* [katalog], Salon fotografije, Foto-klub *Beograd*, Beograd, 1979.
- Malić, Goran, *Stočetdesetpet godina fotografije u Srbiji, kratak pregled*, u: G. Malić (tekst), *Srpska fotografija danas* [katalog], FSJ, Beograd, 1984, [1-3].
- Malić, Goran, *Prilozi za istoriju beogradske fotografije*, u: Anonim. (ur.), *XXXI oktobarski salon fotografije* [katalog], Foto-klub Beograd, Beograd, 1985, 2-5.
- Malić, Goran, Dušan Đokić (tekst), *Goran Malić*, Salon fotografije, Beograd, 1985.
- Malić, Goran, Dušan Đokić (tekst), *Fotografije 1974-1985*, Salon fotografije, Beograd, 1985.
- Malić, Goran, Ješa Denegri (tekst), *Hommage a Stephenson* [katalog], Foto-kino klub Bor, Muzej rudarstva i metalurgije, Bor, 1987.
- Малић, Горан, *Поново ратним стазама, 1941-1945*, у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 85-101.
- Малић, *Путеви и размеђа, 1945-1989.* у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 115-121.
- Малић, Горан, *Фотографија у: Зоран Маневић (ур.), 40 година УЛУПУДС-а 1953-1993*, УЛУПУДС, Београд, 1994, 101-107.
- Малић, Горан, *Прилог разумевању уметничког дела Миодрага Ђорђевића*, у: Мирко Ловрић, Горан Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића, зборник радова*, Национални центар за фотографију, Београд, 1996, 71-85.
- Малић, Горан, *Библиографски оглед о Миодрагу Ђорђевићу* у: Мирко Ловрић, Горан Малић и др. (ур.), *Фотографско дело Миодрага Ђорђевића, зборник радова*, Национални центар за фотографију, Београд, 1996, 89-97.
- Малић, Горан, *Милан Јовановић, фотограф*, Галерија САНУ, Београд, 1997.
- Малић, Горан, *Повратак изгубљеног простора*, у: Јасна Тијардовић-Поповић (ур.), *Мирко Ловрић, ретроспективна изложба*, Музеј савремене уметности, Београд, 1998, 19-27.
- Малић, Горан, *Слике у сребру: Предисторија и техничко-технолошка еволуција фотографије у 19. и првој половини 20. века*, Фотограм, Београд, 2001.
- Малић, Горан, Војислав Маринковић, *О мотиву и светлости: Разговори са Војиславом Маринковићем*, Фотограм, Београд, 2002.
- Малић, Горан, *Теме и мотиви српске фотографије 1950-1960* [katalog], Културни центар Београда, Београд, 2004.
- Малић, Горан *Фотографија 19. века: Сажета историја*, Фотограм, Београд, 2004.
- Малић, Горан, Весна Тодоровић (текст), *Београд: лични поглед фотографије 1973-2005, по избору Томислава Петернека* [katalog], Културни центар Београда, Београд, 2005.

- Malić, Goran (ur.), *Beograd pogledima deseterice fotografa* [katalog], Kulturni centar Beograda, Beograd, 2007.
- Malić, Goran (ur.), *Nove slike Beograda 2000-2010* [katalog], Kulturni centar Beograda, Beograd, 2010.
- Малић, Горан, *Београд Александра Аџе Симића*, у: Дарко Ђирић (ур.), *Градски номад: Београдски записи фоторепортера Александра Аџе Симића*, Музеј града Београда, Београд, 2011, 36.
- Малић, Горан, *Теме и мотиви српске фотографије 1960-1970* [кatalog], Културни центар Београда, Београд, 2011.
- Малић, Горан, *Историјски преглед развоја аматерске фотографије у Србији*, у: Драгослав Мирковић (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, Фото-савез Србије, Београд, 2015, 11-29.
- Man Ray, Marijan Susovski (ur.), Kosta Bogdanović (ur.), *Man Ray fotograf* [katalog] Centar za fotografiju, film i televiziju, Zagreb, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985.
- Mandel, Mike, Larry Sultan, *Evidence*, Clatworthy Colorvues, Greenbrae and Santa Cruz, 1977.
- Манчић, Александар, Петар Оторанов (фотографије), *Зајам за реке и ауто-пут*, Републички секретеријат за информације, Београд, 1976.
- Masleša, Sveto, Mirko Lovrić i dr. (fotografije), *Tito u Krajini*, Oslobođenje, Sarajevo, 1966.
- Marinković, Vojislav (tekst), *Izložba mađarske fotografije 1965.* [katalog], Galerija ULUS, Beograd, 1965.
- Marinković, Vojislav, Miodrag Jovanović (tekst), *Vojislav Marinković*, Salon fotografije, Beograd, 1979.
- Marinković, Vojislav, [Uvodni tekst], у: Miloš Pavlović, Vojislav Marinković i dr. (tekst), *Miloš Pavlović*, Salon fotografije, Beograd, 1986, [9-15].
- Маринковић, Војислав-Воја, *Париске успомене (1951-1956)* [позивница], Национални центар за фотографију, Француски културни центар, Београд, 1995.
- Маринковић, Војислав, Горан Малић (ур.), *Војислав Маринковић: Венеција 1957*, Културни центар Београда, Београд, 2005.
- Маринковић, Загорка, Мирјана Филиповић, *Београђанка са старих фотографија 1880-1914* [кatalog], Музеј града Београда, Београд, 1986.
- Марјановић, Милена, *Лице рата, ратна фотографија у Србији 1912-1913/1914-1918*, Прометеј, Нови Сад, РТС, Београд, 2019.
- Marušić, Nikola, *Trideset godina*, у: Milorad Aleksić (ur.), *Dani fotografije Jugoslavije u Prištini 76* [k], Foto-kino savez Kosova, Priština, 1976.
- Maynard, Patrick, *The Engine of Visualisation: Thinking through Photography*, Cornell University Press, Ithaca, 1997.
- Марковић, Јасна, *Анастасово време 1841-1900* у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 25-36.
- Marković, Milan, *Vašar je bio na vašaru* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1991.
- Marok, Ali, *Alžir, fotografije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1980.
- Матић, Ђурђина *Историја развоја Удружења ликовних уметника примењених уметности и дизајна Србије у периоду 1953-1993. године*, у: Зоран Маневић (ур.), *40 година УЛУПУДС-а 1953-1993*, УЛУПУДС, Београд, 1994, 7-8.

- Matić, Jelena, *Fotografija socijalističkog realizma*, u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka 2: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Orion art, Beograd, 2012, 265-276.
- Matić, Jelena, *Fotografija posle socijalističkog realizma*, u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka 2: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Orion art, Beograd, 2012, 427-446.
- Matić, Jelena, *Kratka istorija fotografije*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2017.
- Macarol, Viktor, Branibor Debelković (tekst), *Ulica, fotografije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1979.
- Macarol, Victor, Ješa Denegri (tekst), *Victor Macarol* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1982.
- Macarol, Victor Slavko Timotijević (tekst), *Victor Macarol*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1983.
- Maclagan, David, *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*, Reaktion, London, 2009.
- Меденица, Секула, Горан Малић [текст], *Секула Меденица, Избор радова 1955-1985* [katalog], УЛУПУДС, Мала галерија Сингидунум, Београд, 1992.
- Merenik, Lidija, *Umetnost i vlast: Srpsko slikarstvo 1945-1968*, Vujičić kolekcija, Filozofski fakultet, Beograd, 2010.
- Milislavljević, Rade, Dragoljub Tošić (izbor), *Ljudi i pejzaži, Indija, Šri Lanka, Nepal* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1983.
- Milislavljević, Rade, *Predeli od Jadrana do Tibeta*, [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1988.
- Miller, Russel, *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History*, Pimlico, London, 1999.
- Miles, Melissa, *The Eye-Witness of Humanity: Changing Approaches to Photography's Relationship to Society and Culture*, in: Gil Pasternak (ed.), *The Handbook of Photography Studies*, Routledge, London, 2020, 59-78.
- Milojević, Vladeta, *Fotografije* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1991.
- Minić, Milomir, Predrag Mihajlović, *Kragujevac 1900-1904. na fotografijama fotoamatera Svetozara Nikolića-Šoše i Čedomilja Pavlovića-Bojadžića* [katalog], Narodni muzej Kragujevac, Istorijски arhiv Šumadije, Foto-kino klub Kragujevac, Kragujevac, 1986.
- Milovanović, Dušan, *Izložba fotografije* [katalog], Velika galerija, Kulturni centar Beograda, Beograd, 1979.
- Milošević, Zoran, [Izložba fotografija] [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1986.
- Мирковић, Драгослав (ур.), *Алманах Фото-савеза Србије*, Фото-савез Србије, Београд, 2015.
- Mirković, Dragoslav, *Fotografije* [katalog], Kulturni centar Beograda, Beograd, 2009.
- Mirosavljević, Borivoj (ur.), *Zlatno oko – Novi Sad*, Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1972.
- Mirosavljević, Borivoj (ur.), *Zlatno oko – Brazde*, Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1973.
- Mirosavljević, Borivoj (ur.), *Zlatno oko – Paralele*, Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1974.
- Mirosavljević, Borivoj, *Zlatno oko '76* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1976.
- Mirosavljević, Borivoj (ur.), *Dani jugoslovenske fotografije* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1978.

- Mirosavljević, Borivoj, *25. godina fotografije* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1980.
- Mirosavljević, Borivoj (ur.), *Rad u objektivu* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1980.
- Mitrović, Mihajlo, Miloš Pavlović i dr. (fotografije), *Novija arhitektura Beograda*, IP Jugoslavija, Beograd, 1975.
- Mihajlović, Predrag, Jovan Ćirilov (tekst), *Život nije stvarnost*, Studentski kulturni centar, Kragujevac, 1991.
- Михајловић, Предраг, Миломир Минић, *Споменар 1904-1914: Снимци крагујевчких аматера*, Народни музеј, Крагујевац, 1996.
- Mihajlović, Predrag Cile, *Zastava* [katalog], Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006.
- Михајловић, Предраг Циле, С. Лазаревић (текст), *Сећање на Флориду, Epistulae ex camera obscura*, Кораци, Крагујевац, 2007.
- Mojsilović, Vidoje, *Evo šta je fotografija*, Tehnička knjiga, Beograd, 1961.
- Mojsilović, Vidoje, *ABC kolor fotografije*, Tehnička knjiga, Beograd, 1963.
- Mojsilović, Vidoje, *Sve o kolor fotografiji: sa 42 reprodukcije u boji*, Tehnička knjiga, Beograd, 1977.
- Mojsilović, Vidoje, *Fotografija, od ideje do realizacije*, Tehnička knjiga, Beograd, 1984.
- Moore, Kevin, *Amateur Photography, History*, in: Robin Lenman (ed.), *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford University Press, Oxford, 2005, 26-27.
- Mora, Gilles, John T. Hill, *Walker Evans, The Hungry Eye*, Thames & Hudson, London, 1993.
- Moholy, Lucia, *A Hundred Years of Photography*, Penguin, Harmondsworth, 1939.
- Mrđanov, Zoran (ur.), *Izložba fotografija članova Foto-kluba Građevinskog fakulteta „Stiv Naumov”* [katalog], Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1980.
- Muhlberger, Richard, *What Makes a Degas a Degas?*, Metropolitan Museum of Art, Viking, New York, 1993.
- Najhold, Branko, Aleksandar Antić (fotografije), *Zemun koga više nema* [katalog], Galerija Pinki, Beograd, 1981.
- Newhall, Beaumont, *Photography 1839-1937*, Museum of Modern Art, New York, 1937.
- Newhall, Beaumont, *Photography: A Short Critical History*, MoMA, New York, 1938.
- Newhall, Beaumont, *The History of Photography, From 1839 to the Present Day*, MoMA, New York, 1982 [1949, 1964].
- Нешковић, Бора, *Из прве пролетерске, фотографије* [katalog] Народни музеј, Крагујевац, 1979.
- Никић, Љубомир, *Библиографија основних радова о Анастасу Јовановићу*, у: Радмила Антић, Ђорђевић (ур.), *Анастас Јовановић – први српски фотограф*, Галерија САНУ, Београд, 1977, 75-104.
- Никић, Љубомир *Анастас Јовановић, Оглед библиографије*, у: Радмила Антић (ур.), *Анастас Јовановић: Талботипије и фотографије*, Музеј града Београда, Београд, 1986, 201-278.
- Nikodijević, Milan, *Zabranjeni bez zabrane: zona sumraka jugoslovenskog filma*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2022.
- Nikoljačić, Miroslav, *Fotografski kolor-procesi i uređaji*, Tehnička knjiga, Beograd, 1977.
- Nikoljačić, Miroslav, *Fotografija u boji za početnike*, Tehnička knjiga, Beograd, 1982.

- Nickel, Douglas, *The Social History of Photography* in: Gil Pasternak (ed.), *The Handbook of Photography Studies*, Routledge, London, 2020, 43-58.
- Novak, Leo, *Osnovi fotografske tehnike* (prev. A. Horovic), Tehnička knjiga, Beograd, 1949.
- Новаковић Богданка, Љ. Вуковић, В. Мартиновић, *Снимци београдских фоторепортера 1930-1934, I део*, Музеј града Београда, Београд, 1982.
- Новаковић, Богданка, Љубинка Вуковић *Снимци београдских фоторепортера 1930-1934, II део*, Музеј града Београда, Београд, 1992.
- Nordström, Alison, Britt Salvesen (eds.), *New Topographics*, Steidl, Göttingen, 2010.
- Нушић, Бранислав, *Са обала Охридскога језера: белешке из 1892. године*, Државна штампарија Краљевине Србије, Београд, 1894.
- Оровић, Саво, Владимир Дедијер (текст), *Албум фотографија из Народноослободилачког рата, 1941-1945*, Војноисторијски институт Југословенске армије, Београд, [1947].
- Osborne, Peter (ed.), *Conceptual Art*, Phaidon, London, 2002.
- Оторанов, Петар, Зоран Глушчевић, (текст), *Леђа, мотиви из Сирогојна* [каталог], Библиотека-галерија плетилца, Сирогојно, 1986.
- Pavlović, Miloš, Vojislav Marinković i dr. (t), *Miloš Pavlović*, Salon fotografije, Beograd, 1986.
- Panić Surep, Milorad, (tekst), Branibor Debeljković, Ivo Eterović (fotografije), *Beograd*, IP Jugoslavija, Beograd, 1967.
- Pantelić, Nikola, M. Đorđević (f), *Narodna umetnost Jugoslavije*, Jugoslovenska revija, Beograd, 1988.
- Pasternak, Gil, *Introduction: Photography Studies' Prehistory, Formation and Evolution* in: Gil Pasternak (ed.), *The Handbook of Photography Studies*, Routledge, London, 2020, 1-17.
- Peić, Matko, Branislav Strugar i dr. (fotografije), *Josip Račić*, Spektar, Zagreb, 1985.
- Perić, Miroslav, Sava Stepanov (tekst), [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1985.
- Perlus, Barry (ed.), Milan Aleksić, Slavko Timotijević (text), *Contemporary Yugoslav Photography* [catalogue], The John Hartell Gallery, Cornell University, Ithaca, 1989.
- Перуничкић, Бранко, *Управа вароши Београда*, Музеј града Београда, 1970.
- Peternek, Tomislav, *Mladi Jugosloveni* [katalog], Dom omladine, Beograd, 1965.
- Peternek, Tomislav, Ješa Denegri (tekst), [*Svet mašte*] [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1972.
- Peternek, Tomislav (selektor), *Izložba fotografija 25. maj* [katalog], Dom kulture, Valjevo, 1976.
- Peternek, Tomislav, Đ. Kadijević, *Fotografije* [katalog], Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1977.
- Peternek, Tomislav, Timotijević, Slavko, (ur.), *Tomislav Peternek: Fotografije*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1984.
- Peternek, Tomislav, Stevan Stanić (tekst), *Retrospektivna izložba fotografije* [katalog], ULUS, Beograd, 1987.
- Peternek, Tomislav, Srđan Marković (tekst), *Peternek* [katalog], Foto-kino klub *Aca Stojanović*, Leskovac, 1988.
- Peternek, Tomislav, [*Izložba fotografija*], Moderna galerija, Lazarevac, 2003.
- Peternek, Tomislav, *Život, Life*, Helicon, Pančevo, 2008.

- Peternek, Tomislav, Milan Živković (ur.), *Peternek: Živeti s fotografijom*, Refot B, Beograd, 2009.
- Петернек, Томислав, Душан Миловановић (текст), *Ода животу* [каталог], Графички колектив, Београд, 2014.
- Peternek, Tomislav, Jelena Matić (tekst), *Život, Retrospektivna izložba fotografije* [katalog], ULUS, Beograd, 2016.
- Petranović, Branko, *Istorija Jugoslavije 1918-1988, III, Socijalistička Jugoslavija, 1945-1988*, Nolit, Beograd, 1988.
- Petreš, Ladislav, [*Izložba fotografija*] [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1983.
- Petreš, Ladislav, *Pobuna prirode* [katalog], Likovna galerija Doma JNA, Sombor, 1984.
- Pešić, Dragan, *Levitacije* [katalog], Dom kulture *Studentski grad*, Beograd, 1982.
- Pešić, Dragan, Milena Marjanović (tekst), *Fotografije*, [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1983.
- Pešić, Dragan, Dragoš Kalajić (tekst), *Dragan Pešić*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1987.
- Pešić, Dragan *Fotografije*, [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1983.
- Pešić, Dragan, Dragoš Kalajić (tekst), *Dragan Pešić* [katalog], Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1987.
- Пешић, Драган, Катарина Радуловић (т), *Парови* [каталог], [Ликовна галерија Културног центра Београда], Академија уметности БК, Београд, 2001.
- Пешић, Драган, Марта Вукотић и др. (текст), *Фотографије 1977-1989* [каталог], Дом културе, Трстеник, 2006.
- Pešterac, Vojislav (ur.), Milica Petronijević (tekst), *Dani jugoslovenske fotografije, Čačak '90*, Foto-savez Jugoslavije, Čačak, 1990.
- Плавшић, Никола, *Неготин са старих фотографија*, Фото-кино клуб *Хајдук Вељко*, Неготин, 1987.
- Pollack, Peter, *The Picture History of Photography*, Harry N. Abrams, New York, 1958.
- Pollack, Peter, *Die Welt der Photographie*, Econ, Dusseldorf, 1962.
- Popović, Mića, Miodrag Đorđević i dr. (fotografije), *U ateljeu pred noć*, Prosveta, Beograd, 1962.
- Potonniee, Georges, *Historie de la devouverte de la photographie*, Paul Montel, Paris, 1925.
- Predojević, Miroslav, *Okrznuta istina, portreti 1984-1996* [katalog], [s. n.], Beograd, 1996.
- Предојевић, Мирослав (ур.), *Бисери српске фотографије*, Фото-савез Србије, Helicon, Панчево, 2010.
- Prinzhorn, Hans, *Bildneri der Geisteskranken ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Springer, Berlin, 1922.
- Protić, Miodrag B., [Uvodni tekst], u: Ješa Denegri, (ur.), *Teme i funkcije medija fotografije* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979, 3.
- Протић-Бенишек, Војислав, *Астрономска фотографија у: Миодраг Ђорђевић (ур.), Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 153-157.
- Pultz, John, *Austerity and Clarity: New Photography in United States, 1920-1940*, Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography*, (trans. S. Bennett, L. Clegg), Könemann, Cologne, 1998, 477-486.
- Puljo, Jasmina, Stefan Bogdanović i dr. (fotografije), *Yoga, harmonija duha i tela*, Sportska knjiga, Beograd, 1983.

- Putar, Radoslav, (ur.), *Nova fotografija 1: Vidici i usmerenja* [katalog], Razstavni salon Rotovž, Maribor, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1973.
- Philips, Sandra S., *Themes and Variations: Man Ray's Photography in the Twenties and Thirties* in: Merry Foresta (ed.), *Pertpetual Motif: The Art of Man Ray*, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, Abbeville Press, New York, 1988, 175-232.
- Raabe, Katharina, Monika Sznajderman (eds.), *Last & Lost: Ein Atlas des verschwindenden Europa*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006.
- Радовановић, Јован, *Рођендан на Дрини*, Народна армија, Београд, 1969.
- Радуловић, Драгиша, Милена Петровић-Раић (текст), *Живот уметника, Портрети (1962-2004)* [кatalog], Културни центар Београда, Београд, 2004.
- Радуловић, Драгиша, *Искрице духа, одсјаји душе, Фотографије Драгише Радуловића, Ретроспектива 1959-2016*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд, 2016.
- Raffai, Judit, *Komponovane fotografije, Subotički fotografi od 1860. do 1941. godine*, Градски музеј, Суботица, 2014.
- Reljin, Vojin, *Fotografije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1986.
- Ribnikar, Jara (tekst), B. Debeljković, M. Đorđević, M. Lovrić i dr. (photo.), *Yugoslavia, IP Jugoslavija*, Beograd, 1966.
- Ristić, Snežana, *Fotografije* [katalog], Grafički kolektiv, Beograd, Foto-kino klub *Branko Vajić*, Novi Sad, 1986.
- Ристић, Стеван и др. (ур.), *Друга југословенска изложба фотографија „Жене снимају“* [кatalog], Салон фотографије, Београд, 1976.
- Ристић, Стеван и др. (ур.), *Трећа југословенска изложба фотографија „Жене снимају“* [кatalog], Салон фотографије, Београд, 1977.
- Ristić, Stevan, *Školska foto laboratorija*, Tehnička knjiga, Beograd, 1961.
- Ristić, Stevan, *Priručnik za fotoamatere*, Savezni odbor jugoslovenskih pionirskih igara, Beograd, 1963.
- Ristić, Stevan (ur.), *Press photo YU-72* [katalog], Salon fotografije, Udruženje novinara Srbije, Beograd, 1972.
- Ristić, Stevan (ur.), *Tito u jugoslovenskoj fotografiji* [katalog], Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1980.
- Ristić, Stevan (ur.), *Tito u jugoslovenskoj fotografiji*, Salon fotografije, Beograd, 1980.
- Ристић Стеван, (ур.), *Шеста југословенска изложба фотографија „Жене снимају“* [кatalog], Салон фотографије, Београд, 1980.
- Ристић, Стеван (ур.), *Девета југословенска изложба фотографија „Жене снимају“* [кatalog], Салон фотографије, Београд, 1983.
- Ristić, Stevan (ur.), *10. kup jugoslovenske fotografije, 7. jugoslovenska izložba dijapozitiva u boji, 9. jugoslovenska izložba omladinske fotografije, Kranj, 1983. godine* [katalog], Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1983.
- Ристић, Стеван, *Значајнији датуми из историје фотографије код Срба у: Миодраг Ђорђевић (ур.), Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 186-191.
- Roberts, John, *On the Ruin of Photographic Culture: The Politics of Photographic Form Today*, in: Robin Kelsey, Blake Stimson (eds.), *The Meaning of Photography*, Clark Art Institute, 2008, 163-168.

- Robertson, Jean, CraigMcDaniel, *Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980*, Oxford University Press, Oxford, 2005.
- Rogers, Molly, *Historiography of Photography* in: Robin Lenman (ed.), *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford University Press, Oxford, 2005, 280-281.
- Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography*, Abeville, New York, 1984.
- Ross, Kerry *Photography for Everyone: The Cultural Lives of Cameras and Consumers in Twentieth Century Japan*, Stanford University Press, Stanford, 2015.
- Rubinjoni, Zoran, *Podvodna fotografija* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1990.
- Ruskin, John, *Praeterita Vol. I*, George Allen, London, 1886.
- Russo, Antonella, *Italian Neorealist Photography: Its Legacy and Aftermath*, Routledge, London, 2022.
- Sabo, Imre, *Quo vadis?* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1987.
- Sachsse, Rolf, *Neue Sachlichkeit* in: Robin Lenman (ed.), *The Oxford Companion to the Photograph*, 442.
- Scott, Clive, *Spoken Image: Photography and Language*, Reaktion Books, London, 1999.
- Scharf, Aaron, *Art and Photography*, Penguin, London, 1968.
- Schopenhauer, Arthur, *Parerga and Paralipomena, vol. 2* (trans. by E. E. J. Payne), Clarendon, Oxford, 2000.
- Sekula, Allan, *Photography Against The Grain, Essays and Photo Works, 1973-1983*, The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1984.
- Silverman, Kaja, *The Miracle of Analogy: The History of Photography, Part 1*, Stanford University Press, Stanford, 2015.
- Симић-Констатиновић, Љиљана, М. Ђорђевић (фотографије), *Историјски портрет у српском сликарству XIX века*, Галерија САНУ, Београд, 1972.
- Sigurdston, Richard, *Jacob Burckhardt's Social and Political Thought*, University of Toronto Press, Toronto, 2004.
- Скерлић, Јован, *Историјски преглед српске штампе 1791-1911*, Издање Српског удружења, Београд, 1911.
- Skrigin, Žorž, *Rat i pozornica*, Turistička štampa, Beograd, 1968.
- Skrigin, Žorž, *Ratne fotografije* [katalog], Institut za film, Beograd, 1977.
- Skrigin, Žorž, *Fotografije, plakati* [katalog], Kulturni centar Beograda, Beograd, 1995.
- Смиљковић, Ковиљка, Н. Парађанин и др., *Наивна уметност Србије*, Музеј наивне уметности Југославије, Јагодина, 1993.
- Soldatović, Miloš, Aleksandar Kelić, Ješa Denegri (tekst), *Fotografije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1985.
- Solomon-Godeau, Abigail, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institution and Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.
- Sontag, Susan, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977.
- Sontag, Susan, *O fotografiji* (prev. F. Filipović), Radionica SIC, Beograd, 1982.
- Sretenović, *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Službeni glasnik, Beograd, 2016.
- Стаменковић, Славица, *У корак са Европом 1900-1914*, у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 37-44.
- Станимировић, Душан, Гордана Харашећ (текст), Пеђа Милосављевић (текст), *Фотографије Душана Станимировића*, Галерија САНУ, Београд, 1983.

- Stanković, Zoran, Ješa Denegri (tekst) i dr., *Fotografi, beogradske fotografske zanatske radnje, portreti vlasnika u njihovim ateljeima*, [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1987.
- Stanojević, Pavle (ur.), *Zlatno oko '82* [katalog], Foto-galerija, Novi Sad, 1982.
- Stebbins, Robert A., *Amateurs, Professionals and Serious Leisure*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 1992.
- Stevanović, Slavica (ur.), *YU Photo Art: pogled na savremenu jugoslovensku fotografiju* [katalog], Muzej istorije Jugoslavije, Beograd, [2002].
- Steichen, Edward, Carl Sandburg (text), *The Family of Man* [catalogue], Museum of Modern Art, New York, 1955.
- Steichen, Edward, Carl Sandburg (tekst), *Porodica čoveka* [katalog], Gostujuća izložba Muzeja moderne umetnosti iz Njujorka, Informativna služba Američke ambasade, Beograd, 1957.
- Steizer, Otto, *Kunst und Photographie*, Piper, München, 1966.
- Stenter, Aron Erich, *Die Photographie in Kultur und Technik*, E. A. Seemann, Leipzig, 1938.
- Stepanov, Sava, *Svetlopisi*, Foto-savez Jugoslavije, Beograd, Foto-kino savez Vojvodine, Novi Sad, 1981.
- Stepanov, Sava (tekst), *Novi oblici fotografije u Vojvodini*, Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1981.
- Stepanov, Sava (ur.), *Fotografija – grafika* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1982.
- Stepanov, Sava (ur.), Ješa Denegri i dr. (tekst), *Nova fotografija 4: Fotografija osamdesetih*, Foto-galerija Foto-kino kluba *Branko Bajić*, Novi Sad, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1984.
- Stepanov, Sava (ur.), *Predrag Šiđanin, Lidija Srebotnjak, Jozef Klatik* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1985.
- Степанов, Сава *Уткана у културу, Војводина 1840-1989.*, у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 45-55.
- Sternberg, Jacques, Marina Henderson (eds.), *Kitsch*, Academy Editions, St. Martin's Press, New York, 1972.
- Stieglitz, Alfred, Pam Roberts (text), *Camera Work: The Complete Photographs*, Taschen, Cologne, 2008.
- Stimson, Blake, *The Pivot of the World: Photography and It's Nation*, The MIT Press, Cambridge, 2006.
- Стефановић, Душан П. (ур.), Миодраг Стефановић (текст), *Неготин*, Фото-кино клуб *Хајдук Вељко*, Неготин, 1984.
- Стефановић, Милинко (ур.), *Дани фотографије Фото-савеза Југославије '95* [katalog], Фото-савез Југославије, Београд, 1995.
- Стефановић, Милинко (ур.), *Дани фотографије Фото-савеза Југославије '97* [katalog], Фото-савез Југославије, Београд, 1997.
- Stojanović, Slavoljub, *Običan kineski čovek* [katalog], Salon fotografije, 1979.
- Strizsik Johann (tekst), *Savremena amaterska fotografija u Austriji*, Salon fotografije, Beograd, 1982.
- Shepperley, William, *A History of Photography*, Arthurs Press, London, 1929.
- Schaaf, Larry J., *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton University Press, Princeton, 2000.
- Susovski, Marijan [ur.], *Man Ray fotograf* [katalog], Centar za fotografiju, film i televiziju, Zagreb, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985.

- Szarkowski, John, *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, New York, 1966.
- Szarkowski, John, *Looking at Photographs*, Museum of Modern Art, New York, 1973.
- Szarkowski, John, *Photography until Now*, Museum of Modern Art, New York, 1989.
- Tagg, John, *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories*, Macmillan, London, 1988.
- Tagliaventi, Alessia *Photography at Museum of Modern Art: Four Landmark Exhibitions*, in: Alessandra Mauro (ed.), *Photo Show: Landmark Exhibitions that Defined the History of Photography*, Thames & Hudson, London, 2014, 148-200.
- Tanasijević, Dragan S., Radivoje Lola Đukić (tekst), *Portreti savremenika* [katalog], Salon fotografije, Beograd, [1984].
- Tanasijević, Dragan S., *Portreti savremenika*, Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1986.
- Tanasijević, Dragan S., *Foto-grafike i solarizacije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1986.
- Танасијевић, Драган С., Жорж Скригин (текст), *Портрети савременика* [кatalog], Коларчев народни универзитет, Београд, 1987.
- Танасијевић, Драган С., Александар Дероко, Ото Бихаљи-Мерин (текстови) *Портрети савременика* [кatalog], Уметничка галерија *Стара капетанија*, Земун, 1990.
- Танасијевић, Драган С., Братислав Љубишић (текст), *Господари светла* [кatalog], Галерија Сингидунум, УЛУПУДС, Београд, 1991.
- Tanasijević, Dragan S., Goran Malić (tekst), *Portreti Šri Lanke* [katalog], Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1993.
- Танасијевић, Драган С., *Приближавање Хиландару*, Издање аутора, Београд, 1998.
- Танасијевић, Драган С., *Чувари светиње*, Издање Љ. Танасијевић, Београд, 2000.
- Tasić, Aleksandar, *Fotoistorika Ravangrada*, Udruženje foto-kino amatera, Sombor, 1981.
- Taft, Robert, *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889*, Macmillan, New York, 1938.
- Tausk, Petr, *Photography in the 20th Century*, Focal Press, London, 1980.
- Телебаковић, Драгош, *Кратак курс фотографије*, Народна техника, Београд, 1951.
- Telebaković, Dragoš, *Fotopriručnik: recepti i postupci*, Tehnička knjiga, Beograd, 1955.
- Тијардовић-Поповић, Јасна (ур.), *Путопис: фотографија* [к], Музеј савремене уметности, Београд, 1988.
- Тијардовић, Јасна, *Документ, али и дело за себе, 1960-1970*. у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 131-133.
- Тијардовић Поповић, Јасна (ур.), *Фотографија* [к], Музеј савремене уметности, Београд, [1997].
- Тијардовић-Поповић, Јасна (ур.), *Мирко Ловрић: Ретроспективна изложба*, [кatalog], Музеј савремене уметности, Београд, 1998.
- Timotijević, Slavko (ur.), *Polaroid* [plakat], Srećna galerija, Studentski kulturni centar, Beograd, 1980.
- Timotijević, Slavko (tekst), *Izbor '81* [katalog], Studentski kulturni centar, Beograd, Fotogalerija, Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1982.
- Timotijević, Slavko, Tone Stojko, William Messer (ur.) *Neki aspekti savremene jugoslovenske fotografije* [katalog], Studentski kulturni centar, Beograd, 1983.
- Timotijević, Slavko (ur.), *Primeri instant umetnosti: polaroid, video, xerox* [katalog], Likovna galerija Kulturni centar Beograda, Beograd, 1983.
- Timotijević, Slavko, *Izgleđ*, u: Ješa Denegri (ur.), *Nova umetnost u Srbiji 1970: Pojedinci, grupe, pojave* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.

- Timotijević, Slavko [Uvodni tekst], u: Tomislav Peternek, Slavko Timotijević (ur.), *Peternek: Fotografije*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1984, 3-9.
- Timotijević, Slavko, *Will the Key Open the Door? It doesn't matter!*, in: Barry Perlus (ed.), Milan Aleksić, S. Timotijević (text), *Contemporary Yugoslav Photography* [catalogue], The John Hartell Gallery, Cornell University, Ithaca, 1989, [5-7].
- Тимотијевић, Славко, *Наш андерграунд, 1970-1980*, у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 134-139.
- Timotijević, Slavko (ur.) *Shadow Museum*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2008.
- Тимотијевић, Славко, Иван Петровић [интервју], *Срећна галерија Студентског културног центра, Фото-форум 04, 26. 10. 2010*, у: Иван Петровић (ур.), Маида Груден (текст), *Фото-форум, разговори о фотографији*, Дом културе Студентски град, Београд, 2016, 88-119.
- Tissandier, Gaston, *La merveilles de la photographie*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1874.
- Tiffany, Daniel, *My Silver Planet: A Secret History of Poetry and Kitsch*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2014.
- Tišma, Andrej, [Izložba fotografija] [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1987.
- Тодић, Миланка, *Фотографија у Србији у XIX веку*, Музеј примењене уметности, Београд, 1989.
- Тодић, Миланка, *Од пикторијализма до надреализма 1918-1941*, у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 72-84.
- Todić, Milanka (ur.), *150+5: Slike prolaznosti: Srpska fotografija danas* [katalog], Kulturni centar Beograda, Beograd, 1995.
- Todić, Milanka, *Fotografija i slika*, Cicero, Beograd, 2001.
- Тодић, Миланка, *Немогуће: Уметност надреализма*, Музеј примењене уметности, Београд, 2002.
- Тодић, Миланка, *Фотографија и пропаганда 1945-1958*, Хеликон, Панчево, Књижевна задруга, Бања лука, 2005.
- Тодић, Миланка, *Модерно дете и детњинство: Модели фотографске репрезентације детета*, Службени гласник, Београд, 2010.
- Todić, Milanka, *Fotografija i propaganda u kulturi agitpropa*, u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka 2: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Orion art, Beograd, 2012, 253-264.
- Todorović, Dušan (ur.), *Akademija umetnosti u Novom Sadu 1974.-2004.*, Akademija umetnosti, Novi Sad, 2008.
- Тодоровић, Пера, *Дневник једног добровољца*, Српска књижевна задруга, Београд, 1938.
- Todorović, Dušan, Nikola Stojanović (ur.), Sava Stepanov (tekst), *Dušan Todorović, Instant beleške* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1983.
- Тодић, Биљана, Јеџа Денегри, М. Вашичевић (ур.), *Нова фотографија 2: Фотографија као уметност* [katalog], Centar za fotografiju, film i tv, Galerija grada Zagreba, Muzej savremene umetnosti, Beograd, Razstavni salon Rotovž, Maribor, 1976.
- Томић, Бранислав, *Виђено, фотографије*, Издање аутора, Београд, 1995.
- Тодић, Бранислав, *Urbs ex machina* [k], Galerija Remont, Beograd, 2000.
- Тодић, Бранислав, Миланка Тодић (t), *Urbs ex machina* [k], КСВ, Београд, 2005.

- Tominc, Vojko (ur.), *Robert Mapplethorpe* [katalog], Obalne galerije, Piran, Muzej savremene umetnosti, Beograd, Muzej XIV ZOI, Sarajevo, Muzej na sovremenata umetnost, Skopje, Moderna galerija, Ljubljana, 1987.
- Tošić, Dragoljub (tekst), *Deca na fotografijama jugoslovenskih fotoumetnika* [katalog], Fotogalerija, Novi Sad, Salon fotografije, Beograd, 1979.
- Тошић, Драгољуб, *Мајстори и кандидат-мајстори фотографије Фото-кино савеза Србије 1946-1986* [каталог], Уметничка галерија Надежда Петровић, Чачак, 1986.
- Тошић, Драгољуб (ур.), *Мајстори и кандидат-мајстори фотографије ФСЈ Фото-кино савеза Србије (1946-1986)*, Уметничка галерија Надежда Петровић, Чачак, 1987.
- Тошић, Драгољуб, *Поводом Дана фотографије Фото кино савеза Србије, Параћин 1992*, у: Миомир Миловановић (ур.), *Дани фотографије Србије, Параћин '92*, ИП Вук Караџић, Фото-кино клуб Параћин, Параћин, 1992, 4.
- Тошић, Драгољуб, *Бранибор Дебељковић у српској фотографији*, у: Бранибор Дебељковић, Милица Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива, првих шездесет и пет година, 1936-2001*. [каталог], Уметничка галерија Надежда Петровић, Фото-кино клуб Чачак, Чачак, 2003, 8.
- Tošić, Dragoljub, Ivana Brezovac (ur.) i dr., *Dragoljub Tošić: Fotografije*, Refot B, Beograd, 2006.
- Trahman, Mikhail Anatolevič, *Ljudi u danima mira i rata* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1968.
- Trbuljak, Goran, *Privatne fotografije*, у: Ješa Denegri, (ur.), *Teme i funkcije medija fotografije* [katalog], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979, 16-18.
- Trinh T. Minh-ha, *Documentary Is/Not a Name*, 1990, in: Julian Stallabrass (ed.), *Documentary*, Whitechapel, London, The MIT Press, Cambridge, 2013, 68-77.
- Trifunović, Lazar, [Uvodni tekst] u: Miodrag Đorđević, L. Trifunović (tekst), *Portreti beogradskih umetnika* [katalog], 1970 [3].
- Trifunović, Lazar, *Enformel u Beogradu* [katalog], Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, 1982.
- Trifunović, Lazar, Dragan Bulatović (ur.), *Studije, ogledi, kritike*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990.
- Турин, Бранко, Горан Малић (текст), *Изабране фотографије* [каталог], Културни центар Београда, Београд, 2005.
- Ћирић, Дарко, *Градски номад: Београдски записи фоторепортера Александра Аџе Симића*, Музеј града Београда, 2016.
- Ćirić, Miloš i dr. (ur.), *30 godina FPU: Akademija primenjenih umetnosti u Beogradu 1948-1978*, Fakultet primenjene umetnosti, Beograd, 1979.
- Falconer, John, Kerry E. Wilder, *Royal Photographic Society*, in: Robin Lenman (ed.), *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford University Press, Oxford, 2005, 547.
- Фелдић, Драган (ур.), *60 година Фото-кино клуба Пожаревац*, Фото-кино клуб Пожаревац, Пожаревац, 2008.
- Fricke, Roswitha, Egidio Marzona (eds.), *Bauhaus Photography*, The MIT Press, Cambridge, 1986.
- Fluser, Vilem, *Za filozofiju fotografije* (prev. T. Tubić), Kulturni centar Beograda, Beograd, 2005.
- Fol, Carine, *From Art Brut to Art without Boundaries*, SKIRA, Milan, 2015.

- Folds, Rod (ur.), *Određenja, objekti i ideje u fotografiji* [katalog], Umetnička galerija Univerziteta države Kalifornija, Fulerton, 1981.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve Alain Bois, Benjamin Buchloh (eds.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004.
- Freund, Gisele, *Fotografija i društvo*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1981.
- Fried, Michael, *Why Photography Matters as Art as Never Before?*, Yale University Press, New Haven, 2009.
- Frizot, Michel (ed.), *A New History of Photography*, (trans. S. Bennett, L. Clegg et al), Könemann, Cologne, 1998.
- Haworth-Booth, Mark, *Photography Now*, Dirk Nischen, The Victoria & Albert Museum, London, 1989.
- Harašić, Gordana, *Umetničko delo Miodraga Đorđevića*, u: Miodrag Đorđević, Gordana Harašić (tekst), *Miodrag Đorđević: Fotografije 1944-1984*, [katalog], Umetnička galerija Cvijeta Zuzorić, Beograd, 1985, [7-18].
- Harding, Colin, *Classic Cameras*, Photographers' Institute Press, London, 2009.
- Hartung, Hans, *Francuska* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1983.
- Haus, Andreas, Michel Frizot, *Figures of Style: New Vision, New Photography*, in: Michel Frizot, (ed.), *A New History of Photography*, (trans. S. Bennett, L. Clegg et al), Könemann, Cologne, 1998, 457-476.
- Hermanson Meister, Sarah, *New Documents and Beyond*, in: Bajac, Gallun et al. (eds.), *Photography at MoMA 1960-Now*, Museum of Modern Art, New York, 2015, 20-23.
- Hermanson Meister, Sara (ed.), *Fotoclubismo: Brazilian Modernist Photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante 1946-1964*, Museum of Modern Art, New York, 2021.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, 1997.
- Hirsch, Robert, *Seizing the Light: A Social & Aesthetic History of Photography*, McGraw-Hill, New York, 1999.
- Hlača, Mario, *Mario Hlača* [katalog], Foto-kino klub Branko Bajić, Novi Sad, 1983.
- Howarth, Sophie (ed.), *Singular Images: Essays on Remarkable Photographs*, Tate, London, 2005.
- Company, David (ed.), *Art and Photography*, Phaidon, London, 2003.
- Company, David, *Walker Evans, The Magazine Work*, Steidl, Göttingen, 2014.
- Carrillo, Manuel, Frank Christopher (tekst), *Meksiko* [katalog], Salon fotografije, Beograd, n. d.
- Cartier-Bresson, Henri, Robert Delpire (ed.), *Photographies de HCB*, Delpire, Paris, 1963.
- Cartier-Bresson, Henri, *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*, Aperture, New York, 1999.
- Castel, Robert Dominique Schnapper, *Aesthetic Ambitions and Social Aspirations: The Camera Club as a Secondary Group*, in: Pierre Bourdieu (ed.), *Photography, A Middle Brow Art*, trans. Shaun Whiteside, Stanford University Press, Stanford, 1990, 103-111.
- Cavell, Stanley, *Sights and Sound*, [1971], in: David Company (ed.), *Art and Photography*, Phaidon, London, 2003, 224-227.
- Coplans, John, *Serial Imagery: Definition* in: Stuart Morgan (ed.), *Provocations: Writings of John Coplans*, London Projects, London, 1996, 77-92.
- Cresswell, Tim, John Ott, *Muybridge and Mobility*, University of California Press, Oakland, 2022.

- Cvetanović, Danilo, *Akt foto, izložba umetničke fotografije* [katalog], Kulturni centar, Novi Sad, 1973.
- Cvetanović, Danilo (ur.), *Žena* [katalog], FK Beograd, Beograd, 1976.
- Цветановић, Данило, Горан Малић (текст) *Акст-фотографије (1965-2004)* [katalog], Културни центар Београда, Београд, 2005.
- Цветановић, Данило, *Актови*, Helicon, Панчево, 2006.
- Cvetinovski, Aleksandar, Sava Stepanov (tekst), *Aleksandar Cvetinovski* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1982.
- Costello, Diarmuid, Margaret Iversen (eds.), *Photography after Conceptual Art*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010.
- Cotton, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, London, 2004.
- Chandler, Tim, M. Cronin., W. Vamplew, *Sport and Physical Education, The Key Concepts*, Routledge, London, 2007.
- Cull, Nicholas J., *The Cold War and The United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- Čelebonović, Aleksa, *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914.*, IP Jugoslavija, Beograd, 1974.
- Červenka, Vladimir, *Jezik televizije, fotografije* [katalog], Salon fotografije, Beograd, 1980.
- Červenka, Pšemisil, Erih Ajnhorn, *555 grešaka u fotografiji*, Tehnička knjiga, Beograd, 1963.
- Čubrilo, Jasmina, *Symptom.DJ: Jelica Radovanović i Dejan Anđelković*, Fond Vujičić kolekcija, Beograd, 2011.
- Čubrilo, Jasmina, *The Museum of Contemporary Art in Belgrade and Post-revolutionary Desire: Producing the Art History Narrative of Yugoslav Modern Art*, in: Noemi de Haro García, P. Mayayo, J. Carrillo (eds.), *Making Art History in Europe After 1945*, Routledge, London, 2020, 125-148.
- Čubrilo, Jasmina, *An Insight into the Reception of American Art in Yugoslavia 1965-1991*, in: Claudia Hopkins, Iain Boyd Whyte (eds.), *Hot Art, Cold War: Southern and Eastern European Writing on American Art 1945-1990*, Routledge, London, 2021, 233-246.
- Čupić, Rada, *Da li sam ja ovde, fotografija* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1984.
- Шапоња, Миланка, *Фотограф између вере и сумње, 1944-1989.* у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 102-114.
- Шапоња, Миланка, *До истине на новинским ступцима, 1945-1989.* у: Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839-1989.*, Галерија САНУ, Београд, 1991, 127-130.
- Šafransky, Aleksandar, *Osnovi fotografije*, Knjižara Franje Baha, Beograd, 1929.
- Шафрански, Александар, *Како треба фотографисати*, ИКП Геца Кон, Београд, 1934.
- Šeguljev, Dušan, *Priča o podzemnom prolazu* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1989.
- Šefer, Žan-Mari, *Zašto fikcija?*, Svetovi, Novi Sad, 2001.
- Шекарић, Богдан, *Фотографије др Радивоја Симоновића*, Музеј Војводине, Нови Сад, 2014.
- Šimić, Gizela, *Fotografije* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1984.
- Šmit, Josip (ur.), *Pejzaž u fotografiji Vojvodine*, Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1981.

- Šmit, Josip (ur.), *Deset najuspešnijih autora Foto-kino kluba Branko Bajić u 1980. godini* [katalog], Foto-kino klub *Branko Bajić*, Novi Sad, 1982.
- Štetić, Slobodan, *Slike/fotografije* [katalog], Kulturni centar, Svetozarevo, 1980.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije*, Prometej, Novi Sad, SANU, Beograd, 1995.
- Šuica, Nada (ur.), *Vladimir Becić, period 1914-1918*, Vojni muzej, Beograd, 1970.
- Шујица, Нада (ур.), *Драгомир Глишић: Ратни период 1914-1918*, Војни музеј, Београд, 1983.

Периодика:

- Fotografija, I, (1-9, 1948) – 1953, god. VI, br 6.
- Fotorevija, VII, (1-2, 1954) – 1957, god. XX, br. 6.
- Foto-kino revija XI, (1, 1958) – 1985, god. XXXVIII, br. 11/12.
- Beogradski objektiv I, (1, 1956) – 1959, god. IV, 3.
- Oko, I, (1, 1961) – 1962, god. II, 4.
- Foto-informator, I, (1, 1987) – 1988, god. II, 1.
- Refoto, (1, 1996) – 2015, br. 117.
- A. A., *Plodna aktivnost foto i kinoamatera u Somboru*, FKR, XIII, 5, 1960, 21.
- A., D., *Novi model Robot Royal*, FG, VI, 6, 1953, 30-31.
- A., P., *III samostalna izložba kandidat-majstora fotografije*, BO, II, 8, 1957, n. p.
- Abbott, Berenice, *Otkriće Eugena Atgeta* (prev. Milen Miletin), FKR, XXXV, 9, 1982, 16-18.
- Александрић, Мирослав, *Мојсеј Живојновић, фотограф*, Свеске Матице српске, 52, с. 13, 2011, 121-126.
- Aleksić, Milan, *Dokumentarna fotografija: Između mogućeg i stvarnog*, FKR, XXXVII, 9, 1984, 12-13.
- Aleksić, Milorad, *Sa sednice Predsedništva Foto-kino saveza SAP Kosova*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 30.
- Andrejević, Branko, *Nova izložba u Kragujevcu*, FKR, XXXVI, 10, 1983, 30-31.
- Андрејевић, Јован, *Фотографија*, Седмица, 3, 4, 5, 6, 1958.
- Andrić, Petar, *Karel Plicka*, FKR, XIX, 2, 1966, 34-35, 44.
- Аноним., *Вести из Београдског фото-клуба*, Природа и наука, II, 6, 1929, 24.
- Аноним., *Изложба југословенске аматерске фотографије*, Политика, 2. 2. 1936, 9.
- Anonim., *Zaključci sa Prvog saveznog savetovanja fotoamaterskih organizacija*, FG, I, 1, 1948, 14-15.
- Anonim., *Neka iskustva iz rada Društva fotoamatera u Beogradu*, FG, I, 2, 1948, 31.
- Anonim., *Iz naših organizacija, Neka iskustva iz rada Društva fotoamatera u Beogradu*, FG, I, 2, 1948, 31.
- Anonim., *Osnovi kompozicije*, FG, II, 1, 1949, 6-7.
- Anonim., *Zaključci Osnivačke skupštine Saveza foto-amatera Jugoslavije*, FG, II, 2, 1949, 28-29.
- Anonim., *Konkurs Saveznog odbora SFKAJ za nove konstrukcije: Konkurs za konstrukcije: 1. Narodne kamere tipa boks za film formata 6x6; 2. Kamere za film 24x36 mm i 3. Aparata za uveličavanje*, FG, II, 2, 1949, 33.

- Anonim., *Konkurs SFKAJ* [letak], FG, II, 3, 1949.
- Anonim., *Nagrade i pohvale sa I Savezne izložbe u Zagrebu*, FG, II, 4, 1949, 60.
- Anonim., *O agitaciono-propagandnom radu u Savezu*, FG, II, 6, 1949, 94-95.
- Anonim., *David Oktavius Hil*, FG, II, 7-8, 1949, 102-104.
- Anonim., *Naslovi slika* (iz: Die Galerie iz 1940. godine, prev. B. Debeljković), FG, II, 7-8, 1949, 114-115.
- Anonim., *Naslovi slika (nastavak)*, FG, II, 9-10, 1949, 127-128.
- Anonim., *Naslovi slika (kraj)*, FG, III, 1, 1950, 13-14.
- Anonim., *Zapisnik*, F, III, 1, 1950, 20.
- Anonim., *Bilten*, SFKAJ, Klub foto i kino-amatera Beograd, III, 2, 1950.
- Anonim., *Zaključci II plenuma Saveza foto i kinoamatera Jugoslavije*, FG, III, 2-3, 1950, 17-18.
- Anonim., *Savez foto i kino-amatera Jugoslavije učlanio se u Međunarodnu organizaciju za fotografsku umetnost*, FG, III, 2-3, 1950, 18.
- Anonim., *Zapisnik II savezne izložbe umetničke fotografije*, FG, III, 2-3, 1950, 20.
- Anonim., *II plenum Saveznog odbora Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, FG, III, 2-3, 1950, 21.
- Anonim., *Statut Saveza foto i kino amatera Jugoslavije*, FG, III, 2-3, 1950, 35-37.
- Anonim., *Pravilnik o tečajevima u Savezu foto i kino-amatera*, FG, III, 2-3, 1950, 39-40.
- Anonim., [Delegati III plenuma SFKA Srbije], *Pismo III Plenuma Saveza foto i kinoamatera Srbije Centralnom komitetu KP Srbije*, FG, III, 7, 1950, 89.
- Anonim., *Najpreči zadaci foto i kinoamatera Srbije*, FG, III, 7, 1950, 90.
- Anonim., *FIAP*, FG, III, 7, 1950, 97.
- Anonim., *Prvi Photo-Biennale FIAP-a*, FG, III, 8, 1950, 114.
- Anonim., *Prvi kongres Međunarodne federacije za umetničku fotografiju*, FG, III, 8, 1950, 113-114.
- Anonim., *Reklama za pretplatu na časopise Narodne tehnike za 1951. godinu*, FG, III, 9, 1950, 138.
- Anonim., *Za početnike: Snimanje predela*, FG, III, 10-11, 1950, 154.
- Anonim., *Najbolja kritika za ovu sliku biće nagrađena*, FG, III, 12, 1950, 174.
- Anonim., *Prva međunarodna izložba umetničke fotografije*, FG, IV, 1 1951, 24.
- Anonim., *Likovi naših fotoumetnika: Georgij Skrigin*, FG, IV, 5, 1951, 100.
- Anonim., *Prvi majstori i kandidati majstora fotografije*, FG, IV, 6, 1951, 118.
- Anonim., *Vesti* [II skupština SFKAJ], FG, IV, 6, 1951, 136.
- Anonim., *Luj Dager (18. novembar 1787 – 10 juli 1951)*, FG, IV, 7-8, 1951, 137.
- Anonim., *Nove reporterske kamere*, FG, IV, 7-8, 1951, 148.
- Anonim., *I republička izložba fotografije*, FG, IV, 7-8, 1951, 152.
- Anonim., *Prva pokrajinska izložba umetničke fotografije foto-amatera Vojvodine*, FG, IV, 7-8, 1951, 164.
- Anonim., *Izložba reklamne fotografije, Rezultat Konkursa reklamne fotografije*, FG, V, 1, 1952, 36.
- Аноним., *Соларизација фотографије* [ћирилица], FG, V, 5, 1952, 33-36.
- Anonim., *Janez Puhar, pronalazač fotografije na staklu*, FG, V, 6, 1952, 18-19.
- Anonim., *Autentični detalji nove sinhornizorane Leice* (prev. Žarko Šurjak, iz časopisa Amateur Photographer, 1950), FR, V, 6, 1952, 25-26.

- Аноним., *I међународна изложба фотографске уметности у Београду продужена је до 15. јуна*, Борба, 10. јун 1952, 10.
- Anonim., *Plenum Saveznog odbora Saveza foto i kinoamatera Jugoslavije*, FG, VI, 2, 1953, 2-4.
- Anonim., [Redakcija], *Uz prvi broj*, FR, 1-2, 1954, 1.
- Anonim., *Vesti iz organizacija*, FR, VI, 1-2, 1953, 24.
- Anonim., *Kongres Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, FR, VII, 5-6, 1954, 3.
- Anonim., *Dobro komponovana slika* [prema Camera 7/54], FR, VII, 9-10, 1954, 14-15.
- Anonim. [C. A. Yarrington, PSA Journal], *Svetska rang-lista u fotografiji za 1953. godinu*, FR, VII, 9-10, 1954, 24.
- Anonim., *Godišnjak Jugoslovenske fotografije – konkurs Tehničke knjige za knjigu „Jugoslavija kroz umetničku fotografiju”*, FR, VIII, 1-2, 1955, 1.
- Anonim., *VI izložba Foto-kluba Veterinarskog fakulteta*, FR, VIII, 1-2, 1955, 23.
- Anonim., *Zaključci I kongresa Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, FR, VIII, 3-4, 1955, 1.
- Anonim., *Priznanje fotografiji*, FR, VIII, 7-8, 1955, 3.
- Anonim. [C. A. Yarrington, PSA Journal], *Nova rang-lista umjetničke fotografije za 1954. godinu*, FR, VIII, 9-10, 1955, 23.
- Anonim., *III međunarodna izložba fotografske umetnosti*, FR, VIII, 11-12, 1955, 23.
- Anonim., *Pravilnik o izložbama Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, BO, 2, 1956, 25-27.
- Anonim., *Spisak registrovanih organizacija SFKAS u 1956. godini*, BO, 3, 1956, 20-21.
- Anonim., *Pravilnik o dodeljivanju počasnih zvanja u Savezu foto i kinoamatera Jugoslavije*, BO, 3, 1956, 23-24.
- Anonim., [III međunarodna izložba fotografske umetnosti u Beogradu], FR, IX, 3, 1956, 2.
- Anonim., *Deset godina Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije*, FR, IX, 3, 1956, 4.
- Anonim., *SFKAJ u čast proslave 10-godišnjice Saveza organizuje Jubilarnu (VI) izložbu jugoslovenske fotografije*, FR, IX, 3, 1956, 18.
- Anonim., [Savezni odbor Saveza foto i kinoamatera], *Disciplinski pravilnik Saveza foto i kinoamatera Jugoslavije*, FR, IV, 4, 1956, 22.
- Anonim., *Savetovanje foto umetnika*, FR, X, 1, 1957, 3.
- Anonim., *Švedska fotografija*, FR, X, 1, 1957, 13.
- Anonim., *Japanska fotografija*, FR, X, 4, 1957, 12-13.
- Anonim., *Naša izložba u Parizu*, FR, X, 4, 1957, 22.
- Anonim., *Izložba u Moskvi*, FR, X, 4, 1957, 22.
- Anonim., *Nagrade na VII saveznoj izložbi*, FR, X, 6, 1957, 22.
- Anonim., *Četvrti kongres foto i kino amatera Jugoslavije*, BO, 14, 1958, 6.
- Anonim., *Funkcija senke*, FKR, XI, 2, 1958, 8.
- Anonim., *Iz redakcije* [nova rubrika], FG, XI, 2, 1958, 22.
- Anonim., *Motivi svuda oko nas – Emocionalni doživljaj prirode*, FKR, XI, 5, 1958, 15.
- Anonim., [Танјуг], *Изложбе наше уметничке фотографије у иностранству*, Борба, 18. јун 1958, 5.
- Anonim., *Uspesi Fotokluba „Beograd”*, FKR, XI, 6, 1958, 22.
- Anonim., *Duge ekspozicije*, FKR, XI, 7-8, 1958, 6-7.
- Anonim., *Austrijska fotografija*, FKR, XI, 9, 1958, 17.
- Anonim., *Problemi snimanja ljudskog tela*, FKR, XI, 11, 1958, 8-9.
- Anonim., *Veliki uspeh Mirjane Knežević*, FKR, XI, 11, 1958, 22.
- Anonim., *Humorist Robert Doisneau* (prev. B. Belas), FKR, XI, 12, 1958, 16-17.
- Anonim., *Pred IX saveznu izložbu*, FKR, XII, 9, 1959, 1, 22.

- Anonim., *Magla*, FKR, XII, 10, 1959, 15.
- Anonim., *High key i low key tehnika*, FKR, XII, 12, 1959, 16.
- Anonim., *Žiri odgovara*, FKR, XIII, 2, 1960, 1-7.
- Anonim., *In memoriam Josip Bosnar*, FKR, XIII, 2, 1960, 1.
- Anonim., *Fotografska umetnost se ne krije u receptima*, FKR, XIII, 2, 1960, 16.
- Anonim., *Eve Arnold*, FKR, XIII, 2, 1960, 17.
- Anonim., *Kompozicija u fotografiji* (prev. Sl. L.), FKR, XIII, 4, 1960, 5-6.
- Anonim., *Pravilnik o dodeljivanju zvanja u FKSJ*, FKR, XIII, 4, 1960, 18.
- Anonim., *Plenum Saveznog odbora Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKR, XIII, 6, 1960, 3-4.
- Anonim., *Prvi sastanak Umetničkog saveta*, FKR, XIII, 6, 1960, 20.
- Anonim., *VI kongres FIAP-a*, FKR, XIII, 8, 1960, 3.
- Anonim., *Prvo savetovanje kandidata i majstora fotografije*, FKR, XIII, 9, 1960, 3.
- Anonim., *Kalendar izložbi*, FKR, XIII, 4, 1960, 22.
- Anonim., *Kalendar izložbi* [Izložba portreta], FKR, XIV, 4, 1961, 15.
- Anonim., *FKR raspisuje Svet fotografije*, FKR, XIV, 3, 1961, 1.
- Anonim., *Dve izložbe u inostranstvu*, FKR, XIV, 5, 1961, 26.
- Anonim., *Izložba jugoslovenske fotografije u Nju Delhiju*, FKR, XIV, 5, 1961, 26.
- Anonim., *Maršalu Titu predat album sa fotografijama snimljenim u toku parade*, FKR, IX, 6, 1961, 17.
- Anonim., *Najzad, razgovarali smo o fotografiji*, FKR, XIV, 7-8, 1961, 15-17.
- Anonim., *Sporazum o međunarodnoj saradnji*, FKR, XIV, 7-8, 1961, 30.
- Anonim., *Oko, omladinski časopis za fotografiju*, FKR, XIV, 11, 1961, 16.
- Anonim., *Kratke vesti*, FKR, XIV, 11, 1961, 26.
- Anonim., *Drugo savetovanje majstora i kandidat-majstora fotografije*, FKR, XV, 3, 1962, 22.
- Anonim., *Retrospektivnom izložbom Toše Dapca otvoren Salon fotografije u Beogradu*, FKR, XV, 3, 1962, 22.
- Anonim., *Veliki uspeh FK „Beograd”, u 1961*, FKR, XV, 3, 1962, 22.
- Anonim., *Izložba alžirskog foto-reportera u Salonu fotografije*, FKR, XV, 4, 1962, 22.
- Anonim., *Fotografije Branibora Debeljkovića u „Foto prizmi”*, FKR, XV, 4, 1962, 22.
- Anonim., *U Splitu otvorena izložba fotografija žena*, FKR, XV, 4, 1962, 22.
- Anonim., *Fotografija Petra Kocjančiča i Branibora Debeljkovića u beogradskom Salonu fotografije*, FKR, XV, 5, 1962, 10.
- Anonim., *Osnovana Univerzitetska izlagačka sekcija*, FKR, XV, 5, 1962, 16.
- Anonim., *Izložba Petra Kocjančiča u Beogradu*, FKR, XV, 6, 1962, 4.
- Anonim., *Novi kandidati i majstori fotografije i amaterskog filma*, FKR, XV, 6, 1962, 7.
- Anonim., *Brett Weston*, FKR, XV, 7-8, 1962, 7.
- Anonim., *Irving Penn*, FKR, XV, 9, 1962, 17.
- Anonim., *Izložba fotografija Race Bulatovića*, FKR, XV, 9, 1962, 22.
- Anonim., *Robert Capa*, FKR, XV, 10, 1962, 6.
- Anonim., *Novo savetovanje majstora i kandidata majstora*, FKR, XV, 10, 1962, 22.
- Anonim., *Najmilija zabava Anastasa Jovanovića*, FKR, XV, 11, 1962, 4.
- Anonim., *Svečano predavanje nagrade Milošu Pavloviću u ambasadi Nemačke Demokratske Republike*, FKR, XV, 11, 1962, 22.
- Anonim., *Treće savetovanje majstora i kandidata održaće se u Sarajevu*, FKR, XV, 11, 1962, 22.
- Anonim., *Stevan Ristić dobio Srebrnu medalju od VDAV-a*, FKR, XV, 11, 1962, 22.

- Anonim., *Studenti Nemačke Demokratske Republike izlažu u Beogradu*, FKR, XV, 12, 1962, 22.
- Anonim., *Kompozicija boja u kolor-fotografiji*, FKR, XVI, 1, 1963, 10.
- Anonim., *12. januara Savetovanje o fotografiji*, FKR, XVI, 1, 1963, 22.
- Anonim., *Predsednik Tito pokrovitelj 4. međunarodne izložbe FK „Beograd”*, FKR, XVI, 2, 1963, 6.
- Anonim., *Alfred Eisenstaedt*, FKR, XVI, 2, 1963, 22-23.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub Zajednice PTT], FKR, XVI, 2, 1963, 26.
- Anonim., *Novi kandidat-majstori*, FKR, XVI, 2, 1963, 26.
- Anonim., *Hiroshi Hamaya*, FKR, XVI, 3, 1963, 6-7.
- Anonim., *3. izložba studenata Pravnog fakulteta*, FKR, XVI, 3, 1963, 22.
- Anonim., *Eterović nagrađen u Argentini i Italiji*, FKR, XVI, 3, 1963, 26.
- Anonim., *I Debeljković nagrađen u Bergamu*, FKR, XVI, 3, 1963, 26.
- Anonim., *Izložba Vladimira Dimčeva u Beogradu*, FKR, XVI, 4, 1963, 6-7.
- Anonim., *10 najaktivnijih članova FK „Beograd” u 1962. g.*, FKR, XVI, 4, 1963, 22.
- Anonim., *USA-FSA* [izvor: časopis *Camera*], FKR, XVI, 5, 1963, 6-7.
- Anonim., *Izložba fotografije u čast IV kongresa Narodne tehnike*, FKR, XVI, 5, 1963, 22.
- Anonim., *Adresar organizacija Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKR, XVI, 5, 1963, 40.
- Anonim., *Težište rada – u komuni*, FKR, XVI, 7-8, 1963, 3.
- Anonim., *Izložba fotografija službenika u P. Srbije*, FKR, XVI, 7-8, 1963, 17.
- Anonim., *Ivo Eterović dobio medalju u Argentini*, FKR, XVI, 9, 1963, 7.
- Anonim., *Pomoć Skoplju*, FKR, XVI, 10, 1963, 3.
- Anonim., *Preko 50 polaznika na Seminaru u Mataruškoj Banji*, FKR, XVI, 10, 1963, 22.
- Anonim., *Statut Foto-kino saveza Jugoslavije*, XVI, 11, 1963, 13.
- Anonim., *Sofija*, FKR, XVI, 11, 1963, 13, 16.
- Anonim., *Statut Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKR, XVI, 11, 1963, 13, 16.
- Anonim., *Debeljković, Ačimović i Modrinjak nagrađeni na Međunarodnom konkursu „Za socijalističku umetnost”*, FKR, XVI, 11, 1963, 21.
- Anonim., *Subjektivnost, lajt-motiv gotovo svih žirija*, FKR, XVI, 12, 1963, 30.
- Anonim., *Statistički pregled 13. izložbe jugoslovenske fotografije* [prema klubovima], FKR, XVI, 12, 1963, 31.
- Anonim., *6. omladinski seminar FIAP-a održaće se u Opatiji*, FKR, XVII, 1, 1964, 9.
- Anonim., *Šesta samostalna izložba Stanoja Bojovića*, FKR, XVII, 1, 1964, 13.
- Anonim., *Izložba jugoslovenske fotografije u Istočnom Berlinu*, FKR, XVII, 1, 1964, 13.
- Anonim., *3. međunarodni konkurs za 1963/1964. godinu*, FKR, XVII, 1, 1964, 27.
- Anonim., *Izložba jugoslovenske fotografije u SSSR*, FKR, XVII, 4, 1964, 13.
- Anonim., *Van der Elskén: fotograf pripovedač*, FKR, XVII, 5, 1964, 8-9.
- Anonim., *Rang lista izlagača FK „Beograd” za 1963.*, FKR, XVII, 5, 1964, 13.
- Anonim., *Fotografija, dokumenat vremena, Razgovor sa Miodragom B. Protićem, upravnikom Moderne galerije u Beogradu*, FKR, XVII, 6, 1964, 4.
- Anonim., *Veliki uspeh Jugoslovena na međunarodnom konkursu „Za socijalističku foto-umetnost”*, FKR, XVII, 7-8, 1964, 1.
- Anonim., *Dennis Stock*, FKR, XVII, 7-8, 1964, 8, 9.
- Anonim., *Paul Nadar*, FKR, XVII, 7-8, 1964, 32-33.
- Anonim., *Pokrajinska revija kolor dijapozitiva*, FKR, XII, 9, 1964, 13.
- Anonim., *David Douglas Duncan*, FKR, XVII, 10, 1964, 8-9.

- Anonim., *Foto-seminar u Mataruškoj Banji*, FKR, XVII, 10, 1964, 7, 17.
- Anonim., *Kratke vesti* [IV savetovanje], FKR, XVII, 10, 1964, 26.
- Anonim., *125 godina fotografije: Niepce, prvi fotograf na svetu; Janez Puhar i Anastas Jovanović*, FKR, XVII, 12, 1964, 3-8.
- Anonim., *14. izložba jugoslovenske fotografije, statistički podaci*, FKR, XVII, 12, 1964, 18.
- Anonim., *Bill Brandt*, FKR, XVIII, 1, 1965, 8-9.
- Anonim., *Beograd* [Izložba amatera I klase], FKR, XVIII, 1, 1965, 26.
- Anonim., *Budimpešta*, FKR, XVIII, 1, 1965, 26.
- Anonim., *4. jugoslovensko savetovanje o fotografiji*, FKR, XVIII, 1, 1965, 32.
- Anonim., *Konkurs „Za socijalističku foto-umetnost“*, FKR, XVIII, 3, 1965, 3.
- Anonim., *Yousuf Karsh: likovi sudbine*, FKR, XVIII, 3, 1965, 64-65, 69.
- Anonim., *42 godine Foto-kluba u Vršcu*, FKR, XVIII, 4, 1965, 97.
- Anonim., *Kratke vesti* [5. međuklupska izložba u Senti], FKR, XVIII, 4, 1965, 97.
- Anonim., *10 najaktivnijih izlagača FK „Beograd“ u 1964.*, FKR, XVIII, 5, 1965, 125.
- Anonim., *Kratke vesti* [I. međunarodna izložba Pozorište], FKR, XVIII, 5, 1965, 125.
- Anonim., *Određene nagrade za I kup jugoslovenske fotografije*, FKR, XVIII, 5, 1965, 125.
- Anonim., *Kratke vesti* [Tri samostalne izložbe], FKR, XVIII, 7-8, 1965, 185.
- Anonim., *Andreas Feininger*, FKR, XVIII, 10, 1965, 242-243.
- Anonim., *Bauhaus*, FKR, XVIII, 11, 1965, 270-271, 273.
- Anonim., *Magla - svet mašte*, FKR, XVIII, 11, 1965, 284-285, 290.
- Anonim., *I. jugoslovenski kup fotografije*, FKR, XVIII, 12, 1965, 295, 305-325.
- Anonim., *28 nagrada Jugoslovenima*, FKR, XIX, 1, 1966, 3.
- Anonim., *Nagrađeni autori na konkursu „Za socijalističku foto-umetnost“*, FKR, XIX, 1, 1966, 13.
- Anonim., *Tomislav Peternek: Dobitnik 5 nagrada na Foto-kursu „Za socijalističku foto-umetnost“*, FKR, XIX, 2, 1966, 39.
- Anonim., *Југословени добили 18 nagrada*, FKR, XIX, 2, 1966, 39.
- Anonim., *Pred 4. skupštinu Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKR, XIX, 3, 1966, 3.
- Anonim., *Deset najaktivnijih članova FK Beograd*, FKR, XIX, 3, 1966, 82.
- Anonim., *William Klein*, FKR, XIX, 4, 1966, 90-91.
- Anonim., *Hiro*, FKR, XIX, 5, 1966, 118-119.
- Anonim., *Kratke vesti* [Radoslav Parušev], FKR, XIX, 6, 1966, 166.
- Anonim., *Ozbiljni i obimni zadaci*, FKR, XIX, 7-8, 1966, 2.
- Anonim., *Ozbiljni i obimni zadaci, Delegati VI skupštine FKSJ izjasnili se za razdvajanje saveza*, FKR, XIX, 7-8, 1966, 171-172.
- Anonim., *Edward Steichen*, FKR, XIX, 7-8, 1966, 178-179.
- Anonim., *Dija-predavanja o fotografiji*, FKR, XIX, 7-8, 1966, 192.
- Anonim., *Kratke vesti* [Agfa Gevaert], FKR, XIX, 9, 1966, 223.
- Anonim., *Henri Cartier-Bresson*, FKR, XIX, 9, 1966, 216-217, 238.
- Anonim., *Kratke vesti* [Muzej savremene umetnosti], FKR, XIX, 9, 1966, 223.
- Anonim., *Klubovi juče i danas*, FKR, XIX, 11, 1966, 3.
- Anonim., *Statut Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XIX, 12, 1966, 314.
- Anonim., *15. izložba jugoslovenske fotografije, Statistički podaci*, FKR, XIX, 12, 1966, 316.
- Anonim., *Kratke vesti* [100 godina fotografije u Hrvatskoj], FKR, XX, 2, 1967, 41.
- Anonim., *George Krause*, FKR, XX, 3, 1967, 62-63.
- Anonim., *Kratke vesti* [Niš], FKR, XX, 3, 1967, 69.
- Anonim., *Ansel Adams*, XX, 5, 1967, 118-119.

- Anonim., *Kratke vesti* [Prva međuklupska izložba], FKR, XX, 6, 1967, 153.
- Anonim., *Kratke vesti* [Dve zanimljive izložbe], FKR, XX, 6, 1967, 153.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub Beograd], FKR, XX, 6, 1967, 153.
- Anonim., *Eikoh Hosoe*, FKR, XX, 7-8, 1967, 178-179.
- Anonim., *Predsednik Tito pokrovitelj 2. kupa jugoslovenske fotografije*, FKR, XX, 11, 1967, 273.
- Anonim., *Kalendar izložbi* [15. republička izložba], FKR, XX, 11, 1967, 277.
- Anonim., „*Istorijske*” *slike*, FKR, XX, 11, 1967, 3.
- Anonim., *2. kup jugoslovenske fotografije*, FKR, XX, 12, 1967, 295.
- Anonim., *Paul Huf*, FKR, XX, 12, 1967, 298-299.
- Anonim., *2. kup jugoslovenske fotografije Sarajevo 1967*, FKR, XX, 12, 1967, 305-324.
- Anonim., *Beograd* [Četvrta izložba studentske fotografije], FKR, XXI, 1, 1968, 13.
- Anonim., *Snimanje pejzaža*, FKR, XXI, 3, 1968, 59-63.
- Anonim., *Prva serija dija-predavanja o fotografiji rasprodata*, FKR, XXI, 3, 1968, 69.
- Anonim., *Jugosloveni dobili 18 nagrada*, FKR, XXI, 4, 1968, 97.
- Anonim., *Uspešno završen seminar u Opatiji*, FKR, XXI, 4, 1968, 340.
- Anonim., *10 najaktivnijih izlagača FK „Beograd” u 1967.*, FKR, XXI, 5, 1968, 125.
- Anonim., *Kruševac*, FKR, XXI, 5, 1968, 125.
- Anonim., *Listajući stare časopise: Foto-amater, broj 8, 1933*, FKR, XXI, 6, 1968, 163.
- Anonim., *Kratke vesti* [Trijenale pozorišne fotografije], FKR, XXI, 8, 1968, 185.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-kino klub Jastrebac], FKR, XXI, 8, 1968, 185.
- Anonim., *Osnovi portretiranja*, FKR, XXI, 8, 1968, 200-201.
- Anonim., *Listajući stare časopise: Foto-revija, 2, 1932*, FKR, XXI, 8, 1968, 203.
- Anonim., *Listajući stare časopise: Foto revija 4, 1932*, FKR, XXI, 9, 1968, 231.
- Anonim., *Kratke vesti* [T. Peternek], FKR, XXI, 9, 1968, 236.
- Anonim., *Kompozicija boja pri snimanju portreta*, FKR, XXI, 10, 1968, 322.
- Anonim., *David Bailey*, FKR, XXI, 12, 1968, 325-327.
- Anonim., [Nastavnička zvanja u FSJ], FKR, XXII, 1, 1969, 3.
- Anonim., *Portret u svom domu*, FKR, XXII, 2, 1969, 40.
- Anonim., *Dve izložbe Dragoljuba Tošića*, FKR, XXII, 2, 1969, 50.
- Anonim., *Listajući stare časopise: Foto revija 3, 1939*, FKR, XXII, 3, 1969, 83, 94.
- Anonim., *Kratke vesti* [Kraljevo], FKR, XXII, 4, 1969, 116.
- Anonim., *Listajući stare časopise, Foto revija 4, 1939*, FKR, XXII, 4, 1969, 121.
- Anonim., *Iz istorije akt fotografije*, FKR, XXII, 4, 1969, 102-103.
- Anonim., *Kratke vesti* [Aleksandar Bradić], FKR, XXII, 4, 1969, 116.
- Anonim., *Listajući stare časopise, Foto revija 4, 1939*, FKR, XXII, 4, 1969, 121.
- Anonim., *Uspešan rad Foto-kluba „Beograd”*, FKR, XXII, 5, 1969, 148.
- Anonim., *Listajući stare časopise, Foto revija 5, 1939*, FKR, XXII, 5, 1969, 155.
- Anonim., *Arnold Newman*, FKR, XXII, 5, 1969, 170-171.
- Anonim., *Kratke vesti* [Danilo Cvetanović], FKR, XXII, 6, 1969, 180.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub Železničar], FKR, XXII, 6, 1969, 180.
- Anonim., *Listajući stare časopise, Foto revija 6, 1939*, FKR, XXII, 6, 1969, 187.
- Anonim., *Novi majstori fotografije: Dragan Tošić*, FKR, XXII, 9, 1969, 244.
- Anonim., *Listajući stare časopise, Foto revija 9, 1939*, FKR, XXII, 9, 1969, 263.
- Anonim., *Florence Henri*, FKR, XXII, 9, 1969, 246-248.
- Anonim., *Listajući stare časopise: Foto revija 10, 1939*, FKR, XXII, 10, 1969, 295.

- Anonim., *Masaya Nakamura*, FKR, XXII, 11, 1969, 310-312.
- Anonim., *Dunav i mi*, FKR, XXII, 11, 1969, 320.
- Anonim., *3. kup jugoslovenske fotografije*, FKR, XXII, 12, 1969, 343-369.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-kino klub Zemun], FKR, XXII, 12, 1969, 367.
- Anonim., *BJM 1970* [British Journal of Photography], FKR, 1, 1970, 10-12.
- Anonim., *Aleksandar Ptacin*, FKR, XXIII, 2, 1970, 42-44.
- Anonim., *26 nagrada Jugoslovenima*, FKR, XXIII 2, 1970, 52.
- Anonim., *Kratke vesti* [UNIS], FKR, XXIII, 2, 1970, 52.
- Anonim., *26 nagrada Jugoslovenima*, FKR, XXII, 2, 1970, 52.
- Anonim., *Kratke vesti* [Sedam svetskih majstora modne fotografije], FKR, XXII, 3, 1970, 84.
- Anonim., *Kamera Lehti* [finski časopis], FKR, 3, 1970, 74-75.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub Doma pionira], FKR, XXIII, 3, 1970, 84.
- Anonim., *Saveti početnicima: Akt fotografija*, FKR, 4, 1970, 100-102, 126.
- Anonim., *Galerija Foto-kluba „Smederevo”*, FKR, XXII, 4, 1970, 104-105.
- Anonim., *Yousuf Karsh*, FKR, 4, 1970, 106-108, 126.
- Anonim., *Deset najuspešnijih izlagača FK „Beograd”*, FKR, XXIII, 4, 1970, 116.
- Anonim., *Brassai*, FKR, 6, 1970, 169-172, 181.
- Anonim., *Henri Cartier-Bresson*, FKR, 7-8, 1970, 203-206, 209.
- Anonim., *U refleksu*, FKR, 7-8, 1970, 222.
- Anonim., *Vidoje Mojsilović, glavni urednik Foto-kino revije odlazi na novu dužnost*, FKR, XXIII, 9, 1970, 213.
- Anonim., *Vesti iz Saveza i organizacija* [M. Đ.], FKR, XXII, 9, 1970, 257.
- Anonim., *Izmena pravilnika Kupa*, FKR, XXIII, 9, 1970, 292.
- Anonim., *1969. najaktivniji Foto-klub Beograd*, FKR, XXIII, 9, 1970, 293.
- Anonim., *Novi majstori fotografije: Branko Turin*, FKR, XXIII, 9, 1970, 240-241.
- Anonim., *Izmena Pravilnika o zvanjima, Izmena Pravilnika Kupa*, FKR, XXIII, 10, 1970, 292.
- Anonim., *1969. najaktivniji Foto-klub „Beograd”*, FKR, XXIII, 10, 1970, 293.
- Anonim., *Sa seminara u Mataruškoj banji*, FKR, XXIII, 10, 1970, 292.
- Anonim., *III salon fotografije Doma JNA*, FKR, XXIII, 10, 1970, 294.
- Anonim., *Blic intervju sa Samuilom Amodajem, predsednikom Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXII, 11, 1970, 293.
- Anonim., *Skupština Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXIII, 12, 1970, 354.
- Anonim., *Osniva se Foto-kino klub Foto-kino Revije*, FKR, XXIII, 12, 1970, 357.
- Anonim., *Snimci u svetlim tonovima*, FKR, XXIV, 1, 1971, 13-14;
- Anonim., *Galerija Foto-klub „Beograd”*, FKR, XIV, 1, 1971, 15.
- Anonim., *Foto-klub „Beograd”*, FKR, XXIV, 1, 1971, 15-18.
- Anonim., *Vesti iz saveza i organizacija* [Izložba u Prištini], FKR, XXIV, 1, 1971, 28.
- Anonim., *Aleksandar Aca Simić, In memoriam*, FKR, XXIV, 2, 1971, 11.
- Anonim., *Galerija Foto-klub Doma JNA*, Beograd, FKR, XXIV, 2, 1971, 15-17.
- Anonim., *Vesti iz Saveza* [I međuklupska izložba Foto-kino klub Sava Munćan], FKR, XXIV, 3, 1971, 33.
- Anonim., *II nagradni konkurs „Foto-kino revije”*, FKR, XXIV, 6, 1971, 5.
- Anonim., *Najaktivnije organizacije i izlagači u 1970.*, FKR, XXIV, 6, 1971, 27.
- Anonim., *Dragoljub Tošić: Majstor fotografije, član Udruženja likovnih umetnika primenjenih umetnosti*, FKR, XXIV, 10, 1971, 10.
- Anonim., *Galerija Foto-klub „Elektromašinar” Beograd*, FKR, XXIV, 10, 1971, 15-17.

- Anonim., *Dani fotografije 1971.*, FKR, XXIV, 10, 1971, 27.
- Anonim., *Četvrti kup jugoslovenske fotografije 1971.*, FKR, XXIV, 12, 1971, 5.
- Anonim., *Salon fotografije u Beogradu: izložba erotske fotografije „Devojke”*, FKR, 1971, 10, 27.
- Anonim., *Gigantografija: Izložba fotografija Mirka Lovrića*, FKR, XXV, 2, 1972, 22.
- Anonim., *Pravilnik o izložbama fotografija u FSJ*, FKR, XXV, 2, 1972, 33-34.
- Anonim., *Foto-kino klub „Branko Bajić”, Novi Sad*, FKR, XXV, 3, 1972, 17.
- Anonim., [Kalendar izložbi, X međuklupska izložba fotografija], FKR, XXV, 5, 1972, 34.
- Anonim., [Izložba Tomislava Peterneka u Salonu fotografije], *Nin*, 19. XI, 1972.
- Anonim., *Izložba* [Tomislava Peterneka], *Politika*, 18, XI, 1972.
- Anonim., *Izložbe* [Miroslava Stamenković], *Politika*, 11. VIII, 1973.
- Anonim., *Vesti iz Saveza i organizacija*, FKR, XXVI, 1, 1973, 31.
- Anonim., *Kratke vesti* [Milorad Nikolić], FKR, XXVI, 2, 1973, 33.
- Anonim., *Sednica Saveznog odbora Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXVI, 2, 1973, 32.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-sekcija Medicinski fakultet], FKR, XXVI, 3, 1973, 29.
- Anonim., *Kalendar izložbi i festivala* [XIX salon 20. oktobar], FKR, XXVI, 3, 1973, 31.
- Anonim., *Mesečno nagradno takmičenje fotoamatera Jugoslavije, u organizaciji Foto-kluba Beograd, Radio Beograda 202 i Foto-kino revije*, FKR, XXVI, 4, 1973, 17-20.
- Anonim., *Noćni snimci*, FKR, XXVI, 4, 1973, 21-22;
- Anonim., *IX međunarodna foto-kino izložba u Beogradu*, FKR, XXVI, 4, 1973, 30.
- Anonim., *Stalno mesečno takmičenje fotoamatera Jugoslavije, selektor Đorđe Bukilica*, FKR, XXVI, 5, 1973, 17-20.
- Anonim., *Kalendar izložbi i festivala* [Žisel], FKR, XXVI, 5, 1973, 31.
- Anonim., *Edvard Štajhen (1879-1973)*, FKR, XXVI, 7-8, 1973, 7-13.
- Anonim., *Vesti iz saveza organizacija* [Narod i armija su jedno], FKR, XXVI, 7-8, 1973, 38.
- Anonim., *V kup jugoslovenske fotografije, Skopje*, FKR, XXVI, 7-8, 1973, 39.
- Anonim., *Prva svetska izložba fotografija, Zlatno oko 73*, FKR, XXVI, 9, 1973, 21-23.
- Anonim., *Stalno mesečno nagradno takmičenje Foto-amatera Jugoslavije u organizaciji Foto-kluba Beograd, Radio Beograda 202 i Foto-kino revije*, FKR, XXVI, 10, 1973, 20-24.
- Anonim., *Vesti iz saveza organizacija* [Foto-kino klub Braća Bogaroški], FKR, XXVI, 11, 1973, 32.
- Anonim., *Samuilo Amodaj*, FKR, XXVII, 1-2, 1974, 16.
- Anonim., *Sednica Saveznog odbora (skraćeni zapisnik)*, FKR, XXVII, 1-2, 1974, 33-34.
- Anonim., *Nova fotografija 1* [Intervju sa Ješom Denegrijem, Radoslavom Putarom i Mirkom Lovrićem], FKR, XXVII, 3-4, 1974, 7-11.
- Anonim., *Izložba Kosovke Štikavac*, FKR, XVII, 3-4, 1974, 23.
- Anonim., *Nacrt Statuta Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXVII, 7-8, 1974, 33-34.
- Anonim., *Bilten 2*, Foto-kino savez Srbije, Beograd, 1975.
- Anonim., *Novi majstori fotografije*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 30.
- Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto-kino klub Sava Munćan], FKR, XXVIII, 7-8, 1975, 33.
- Anonim., *Program rada Saveta za film, fotografiju i Predsedništva FKSS*, Bilten, 4, FKS, Beograd, 1976, 6.
- Anonim., *U poseti kod Žorža Skrigina*, FKR, XXIX, 1-2, 1976, 14.
- Anonim., *Informacije* [FK PMF], FKR, XXIX, 1-2, 1976, 30.
- Anonim., *Informacije* [Foto-klub Horizont], FKR, XXIX, 1-2, 1976, 30.
- Anonim., *Informacije* [Foto-klub Priština], FKR, XXIX, 1-2, 1976, 30.

- Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto-kino klub *Miloš Matijašević*], FKR, XXIX, 3-4, 1976, 27.
- Anonim., *Održana sednica Predsedništva Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXVIII, 3-4, 1975, 32.
- Anonim., *Kalendar izložbi* [20. izložba jugoslovenske fotografije], FKR, XXIX, 7-8, 1976, 31.
- Anonim., *Izveštaj o dodeli novih zvanja Foto-savez Jugoslavije za '76 godinu*, FKR, XXIX, 7-8, 1976, 31.
- Anonim., *Informacije* [Seminari FKS Srbije], FKR, XXIX, 7-8, 1976, 32.
- Anonim., *Informacije* [25. maj], FKR, XXIX, 7-8, 1976, 32.
- Anonim., *Informacije* [Izložba foto-amatera Vranja], FKR, XXIX, 9-10, 1976, 32.
- Anonim., *Redovna Konferencija FSJ*, FKR, XXIX, 11-12, 1976, 30.
- Anonim., [FIAP Press], *XIV kongres FIAP-a u Varni*, FKR, XXIX, 11-12, 1976, 30.
- Anonim., *Seminar u Dečanima*, Bilten, 4, Foto-kino savez Srbije, 1977, 14.
- Anonim., *Konferencija Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXX, 1-2, 1977, 2-3.
- Аноним., „Њихови дани” – *Тито и Јованка незванично*, Дневник, Нови Сад, 12. 5. 1977.
- Anonim., *Izložba srednješkolske fotografije*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 26.
- Anonim., *VII kup jugoslovenske fotografije*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 31.
- Anonim., *Vesti* [Žene snimaju], FKR, XXX, 5-6, 1977, 32.
- Anonim., *Ocena umetničke komisije*, XXX, 5-6, FKR, 1977, 30-31.
- Anonim., *Kalendar izložbi* [Šuma-čovjek-drvo], FKR, XXX, 7-8, 1977, 31.
- Anonim., *Rezultati žiriranja izložbe „Šuma-čovjek-drvo”*, FKR, XXX, 9-10, 1977, 16.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-kino klub *Smederevo*], FKR, XXX, 9-10, 1977, 17.
- Anonim., *Kalendar izložbi* [18. međuklupska izložba], FKR, XXX, 11-12, 1977, 17.
- Anonim., *Vesti* [Foto-kino klub *Brile*], FKR, XXX, 1, 1978, 32.
- Anonim., *Vesti* [Kurs Foto-kino klub *Zaječar*], FKR, XXXI, 1, 1978, 32.
- Anonim., *Kalendar izložbi* [Mladost metropole], FKR, XXXI, 2, 1978, 17.
- Anonim., *Boravak delegacije Italijanskog foto-saveza u Jugoslaviji*, FKR, XXXI, 3, 1978, 16.
- Anonim., *Branislav Tomić*, FKR, XXXI, 3, 1978, 22-23.
- Anonim., *Vesti* [FKK *Jasenica*, FKK *Pek*], FKR, XXXI, 3, 1978, 32.
- Anonim., *Vesti* [Foto-klub *Beograd*], FKR, XXX, 3, 1978, 32.
- Anonim., *Vesti* [Kurs FK *Bačko Petrovo Selo*], FKR, XXXI, 3, 1978, 32.
- Anonim., *Vesti* [Ivo Eterović], FKR, XXXI, 6, 1978, 32.
- Anonim., *Dani jugoslovenske fotografije 1978. u Novom Sadu*, FKR, XXXI, 7-8, 1978, 18.
- Anonim., *IX FIAP foto-forum mladih*, FKR, XXXI, 7-8, 1978, 27.
- Anonim., *Kako Duan Mihels stvara svoje tajanstvene fotografije*, FKR, XXXI, 10, 1978, 12.
- Anonim., *Vesti* [Beogradski Salon fotografije], FKR, XXX, 10, 1978, 20.
- Anonim., *Vesti* [Salon fotografije, Milinko Stefanović], FKR, XXX, 10, 1978, 20.
- Anonim., *Vesti* [Salon fotografije, Dejan Dizdar], FKR, XXX, 10, 1978, 20.
- Anonim., *Nova zvanja*, FKR, XXXI, 11, 1978, 16.
- Anonim., *Najaktivnije organizacije i pojedinci*, FKR, XXXI, 11, 1978, 16-17.
- Anonim., *Aktivnost kluba Foto-kino klub „CD-13”*, FKR, XXXI, 11, 1978, 17.
- Anonim., *Izložba fotografija radnika „Crvene zastave”*, FKR, XXXI, 12, 1978, 18.
- Anonim., *Aktivnosti FSJ u 1977. i 1978. godini*, FKR, XXXII, 1, 1979, 16.
- Anonim., *Konferencija FSJ*, FKR, XXXII, 1, 1979, 16.
- Anonim., *Izložba Jousufa Karsha, Portreti poznatih ličnosti*, FKR, XXXII, 2, 1979, 8-9.
- Anonim., *Aktivnost Foto-saveza Srbije*, FKR, XXXII, 2, 1979, 16.
- Anonim., *Informacije* [Petar Mitić], FKR, XXXII, 2, 1979, 20.

Anonim., *Male vesti* [Dragan Đorđević], FKR, XXXII, 2, 1979, 20.

Anonim., *Male vesti* [Foto-kino klub *Kragujevac*], FKR, XXXII, 2, 1979, 20.

Anonim., *Male vesti* [Foto-kino klub *Paraćin*], FKR, XXXII, 3, 1979, 20.

Anonim., *Japanska fotografija*, FKR, XXXII, 4, 1979, 8-9.

Anonim., *Male vesti* [Foto-klub *Aleksinac*], FKR, XXXII, 4, 1979, 20.

Anonim., *Kalendar izložbi* [Izložba *Čovek i nafta*], FKR, XXXII, 5, 1979, 19.

Anonim., *Novi pravilnici*, FKR, 5, 1979, 28.

Anonim., *Robert Mapplethorpe*, FKR, XXXII, 6, 1979, 8-9.

Anonim., *Male vesti* [FKK *Bačka Palanka*], FKR, XXXII, 6, 1979, 20.

Anonim., *Male vesti* [Finska fotografija], FKR, XXXII, 7-8, 1979, 28.

Anonim., *Kratke vesti* [Izložba posledica zemljotresa], FKR, XXXII, 9, 1979, 4.

Anonim., *Kratke vesti* [Izložba Titove štafete], FKR, XXXII, 9, 1979, 4.

Anonim., *Problemi sa modelima prilikom snimanja akt fotografija*, FKR, XXXII, 9, 1979, 10.

Anonim., *Listajući stare časopise: Fotorevija, X, 1, 1957*, FKR, XXXII, 9, 1979, 23.

Anonim., *Andre Kertesz*, FKR, XXXII, 10, 1979, 18-20.

Anonim., *Kratke vesti* [Amateri-profesionalci], FKR, XXXIII, 1, 1980, 4.

Anonim., *VII kup jugoslovenske fotografije 1979. godina*, FKR, XXXIII, 1, 1980, 31.

Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub *Brus*], FKR, XXXIII, 3, 1980, 4.

Anonim., [FKK *Branko Bajić*], FKR, XXXIII, 5, 1980, 4.

Anonim., *Kratke vesti* [Dani kulture Vojvodine u Parizu], FKR, XXXIII, 6, 1980, 4.

Anonim., *Kratke vesti* [Salon fotografije], FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 4.

Anonim., *Kratke vesti* [Dani tuge i ponosa], FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 4.

Anonim., *Akt u slobodnom prostoru*, FKR, XXXII, 7-8, 1980, 16.

Anonim., *Kratke vesti* [Kurs FK *Beograd*], FKR, XXXIII, 9, 1980, 4.

Anonim., *Kratke vesti* [FKK *CD-13*], FKR, XXXIII, 9, 1980, 4.

Anonim., *FSJ i srednjeročni plan razvoja*, FKR, XXXIII, 10, 1980, 30.

Anonim., *Izmene pravilnika*, FKR, 10, 1980, 30.

Anonim., *Brankusijeva fotografska vizija*, FKR, XXXIII, 12, 1980, 16-17.

Anonim., *Aktivnost Foto-kino saveza Kosova*, FKR, XXXIII, 12, 1980, 30.

Anonim., *Koliko smo uradili?*, FKR, XXXIII, 12, 1980, 32.

Anonim., *Kratke vesti* [Šid], FKR, XXXIV, 1, 1981, 4.

Anonim., *Salon fotografije u 1981. godini*, FKR, XXXIV, 2, 1981, 30-31.

Anonim., *Kratke vesti* [Tibor Varga Šomođi], FKR, XXXIV, 3, 1981, 4.

Anonim., *Kratke vesti* [Novi oblici fotografije u Vojvodine], FKR, XXXIV, 3, 1981, 4.

Anonim., *Kratke vesti* [Foto-galerija u Novom Sadu], FKR, XXXIV, 3, 1981, 4.

Anonim., *Kratke vesti* [M. Đorđević, M. Pavlović], FKR, XXXIV, 3, 1981, 4.

Anonim., *Kup jugoslovenske fotografije u Čačku*, FKR, XXXIV, 3, 1981, 30.

Anonim., *Iz programa rada FSJ*, FKR, XXXIV, 4, 1981, 30.

Anonim., *Kratke vesti* [FKK *Zaječar*], FKR, XXXIV, 5, 1981, 4.

Anonim., *Iz Foto-kino saveza Srbije*, FKR, XXXIV, 5, 1981, 30.

Anonim., *Rogi Andre*, FKR, XXXIV, 6, 1981, 16-18.

Anonim., *Kalendar izložbi, 9. kup jugoslovenske fotografije*, FKR, XXXIV, 6, 1981, 31.

Anonim., *Kratke vesti* [Aleksandar Makrov], FKR, XXXIV, 9, 1981, 4.

Anonim., *Novi majstori*, FKR, XXXIV, 9, 1981, 30.

Anonim., *Kratke vesti* [Predrag Mihajlović Cile], FKR, XXXIV, 10, 1981, 4.

Anonim., *Izmene pravilnika*, FKR, XXXIV, 10, 1981, 30.

- Anonim., *Kratke vesti* [izložba *Fotografija kao medij*], FKR, XXXV, 1, 1982, 4.
- Anonim., *Kerbleru godišnja nagrada*, FKR, XXXV, 1, 1982, 32.
- Anonim., *1/125* [Savremena sovjetska fotografija], FKR, XXXV, 1, 1982, 32.
- Anonim., *Televizijska priča o fotografiji*, FKR, XXXV, 2, 1982, 32.
- Anonim., *Izмене pravilnika*, FKR, 3, 1982, 30.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-sekcija *Karadžić*], FKR, XXXV, 5, 1982, 4.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-sekcija *OKUD Toza Marković*], FKR, XXXV, 6, 1982, 4.
- Anonim., *Konferencija Foto-kino saveza Vojvodine*, FKR, XXXV, 6, 1982, 30.
- Anonim., *Rendgenski snimci srca Ralpa Steinera*, FKR, XXXV, 7-8, 1982, 20-22.
- Anonim., *Novi kandidat-majstori fotografije*, FKR, XXXV, 7-8, 1982, 39.
- Anonim., *Robert Rauschenbert, Konstrukcije*, FKR, XXXV, 10, 1982, 2.
- Anonim., *Kratke vesti* [FKK Branko Bajić tečaj], FKR, XXXV, 11, 1982, 4.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-galerija], FKR, XXXV, 11, 1982, 4.
- Anonim., *Paul Strand* (prev. Vesna Strika), FKR, XXXV, 11, 1982, 16-18, 31.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub *Hajduk Veljko*], FKR, XXXV, 12, 1982, 4.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub *Apatin*], FKR, XXXVI, 1, 1983, 4.
- Anonim., *Kratke vesti* [Foto-klub *Voždovac*], FKR, XXXVI, 2, 1983, 30.
- Anonim., *Kratke vesti* [Ana Lazukić], FKR, XXXVI, 2, 1983, 4.
- Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto klub *Prizma*], FKR, XXXVII, 3, 1984, 31.
- Anonim., *Kratke vesti* [Goran Malić], FKR, XXXVI, 4, 1983, 4.
- Anonim., *Kratke vesti* [FKK Donji grad], FKR, XXXVI, 4, 1983, 4.
- Anonim., *Kratke vesti* [Izložba *polaznika tečaja za foto-reportere*], FKR, XXXVI, 4, 1983, 4.
- Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto klub *Kosovo*], FKR, XXXVI, 4, 1983, 31.
- Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto-klub *Aleksinac*], FKR, XXXVI, 4, 1983, 31.
- Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto-klub *Timok*], FKR, XXXVI, 4, 1983, 31.
- Anonim., *Žene snimaju '83, vreme za promene* [Intervju sa učesnicama izložbe], FKR, XXXVI, 4, 1983, 32.
- Anonim., *Kratke vesti* [Žorž Skrigin], FKR, XXXVI, 5, 1983, 4.
- Anonim., *Novi majstori fotografije Foto-savez Jugoslavije*, FKR, XXXVI, 7-8, 1983, 39.
- Anonim., *Konkurs za foto-reportažu i foto-esej*, FKR, XXXVI, 9, 1983, 24-25.
- Anonim., *Kratke vesti* [Milan Aleksić], FKR, XXXVI, 10, 1983, 4.
- Anonim., *Ljudi, događaji* [Izložba *Fotografija u Beogradu '83*], FKR, XXXVI, 3, 1984, 4.
- Anonim., *Rene Burri, fotografije deo događaja*, FKR, XXXVII, 6, 1984, 14-16.
- Anonim., *Zašto jedinstvena članska karta?* FKR, XXXVII, 6, 1984, 38.
- Anonim., *Ljudi događaji* [Novi kreativci], FKR, XXXVII, 7-8, 1984, 4.
- Anonim., *U službi revolucije* [sovjetska fotografija], FKR, XXXVII, 7-8, 1984, 20-22.
- Anonim., *Lucia Moholy, modernista*, FKR, XXXVII, 10, 1984, 16-18.
- Anonim., *Međunarodna aktivnost FSJ*, FKR, XXXVII, 10, 1984, 30.
- Anonim. [Liberte Dimanche], *U osvajanju novih prostora*, FKR, XXXVII, 12, 1984, 14.
- Anonim., *Ljudi, događaji* [Zoran Milošević], FKR, XXXVII, 1, 1985, 4.
- Anonim., *More i salaši* [izložba *Ive Eterovića*], FKR, XXXVIII, 1, 1985, 4.
- Anonim., *Dani jugoslovenske fotografije*, FKR, XXXVII, 2, 1985, 30.
- Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto klub *Vuk Karadžić*], FKR, XXXVIII, 2, 1985, 31.
- Anonim., *S druge strane velike tuge, nova knjiga D. Arbus*, FKR, XXXVIII, 4, 1985, 16-18.
- Anonim., *Novi majstori*, FKR, XXXVII, 6, 1985, 30.
- Anonim., *Dve foto-monografije*, FKR, XXXVII, 9-10, 1985, 38.

- Anonim., *Kalendar izložbi* [Foto-kino klub Senta], FKR, XXXVIII, 9-10, 1985, 39.
- Anonim., *Dani jugoslovenske fotografije Zrenjanin '86*, FI, 1, 1987, 2.
- Anonim., *Novi sastav Predsedništva*, FI, 1, 1987, 3.
- Anonim., *Dodeljena nova zvanja*, FI, 1, 1987, 10.
- Anonim., *Nepoželjni aktovi*, FI, 1, 1987, 16.
- Anonim., *Izveštaj o finansijskom poslovanju u 1986. godini*, FI, 2, 1987, 2.
- Anonim., *Ličnosti i događaji* [Mladost '87], FI, 3, 1987, 23.
- Anonim., *Izložbe* [Dragan Pešić], FI, 3, 1987, 28.
- Anonim., *Najuspešniji u 1986. godini*, FI, 4, 1987, 4.
- Anonim., *Nova zvanja*, FI, 4, 1987, 7.
- Anonim., „Zlatno oko” u *Novom Sadu*, FI, 1, 1988, 14.
- Anonim. (ur.), *Bilten 1*, Foto-savez Jugoslavije, Foto-kino savez Srbije, Čačak, 1990.
- Anonim. (ur.), *Dani jugoslovenske fotografije Čačak 90*, Bilten br. 2, Foto-savez Jugoslavije, Foto-kino savez Srbije, Čačak, 1990.
- Anonim., *Premинуо је Branko Tepić, dečak iz nosiljke majke Knežopoljke*, *Danas*, 23. 11. 2022, pr. 05. 2025.
- Antonić, A., *Usredsređivanje napora*, FKR, XIX, 5, 1966, 3.
- Arežina, P., *6 tipičnih fotografskih karakteristika*, FKR, XI, 4, 1958, 3-4, 22.
- Arežina, P., *Oblik i prostor*, FKR, XI, 5, 1958, 3-4.
- V. B., *Wynn Bullock, Mali ili veliki format*, FKR, XI, 11, 1958, 16, 18.
- B., M., *Izložba Bеоградског фото-клуба*, Српски књижевни гласник, XXVIII, 2, Београд, 1929, 158.
- B., M., *Izložba Bеоградског фото-клуба*, Српски књижевни гласник, XXXII, 6, Београд, 1931, 504.
- B., M., *O umetnosti u fotografiji*, FKR, XIV, 10, 1961, 8-9.
- Baby, Yvonne, *Kamera je produženje mog oka, Anri Kartje-Breson*, FKR, XV, 3, 1962, 9.
- Басоровић, Здравко, *Незаборавни утисци*, Политика експрес, 10. 5. 1977.
- Bart, Rolan, *Svetla komora, zapis o fotografiji* (prev. M. Radojičić), *Delo*, XXVII, 9, 1981 и *Delo*, XXVII, 10, 1981.
- Begović, Mirko, *Umetnička fotografija i slikarstvo*, FR, IX, 4, 1956, 1-3.
- Bihalji-Merin, Oto, (ed.), *Yugoslavia: An Illustrated magazine*, 2 (1949)-1959, no. 16.
- Бихаљи-Мерин, О., *Поводом слике Божје Илића: „Сондирање терена на Новом Београду”*, Борба, 09. 01. 1949, 6.
- Božović, Ratko, *Pod tragom svetlosti: Dragan S. Tanasijević*, *Refoto*, 59, 2009, 18-25.
- Bodkin, Thomas, *Fotografija i lepa umetnost*, FKR, XIV, 12, 1961, 1; FKR, XV, 2, 1962, 5.
- Bosnar, Josip, *O zadacima fotoamaterstva u našoj zemlji*, FG, I, 1, 1948, 1-2.
- Bosnar, Josip, *I kongres Narodne tehnike neka bude smotra našeg rada i uspeha*, FG, II, 1, 1949, 1-3.
- Bosnar, J[osip], *Naši uspesi postavljaju nam nove zadatke*, FG, IV, 1, 1951, 1-3.
- Bosnar, Josip, *Neka zapažanja sa IX Medjunarodne izložbe u Zagrebu*, FG V, 1, 1952, 1-2.
- [Bosnar], J[osip], *II kongres FIAP-a*, FG, V, 3, 1952, 3.
- [Bosnar], J[osip], *II Foto-bienale 1952*, FG, V, 3, 1952, 4.
- Bosnar, J[osip], *Uz međunarodne izložbe fotografija*, FG, 3-4, 1954, 1.
- Bosnar, Josip, *Na Kongresu Saveza*, FR, VII, 11-12, 1954, 1.
- Bosnar, Josip (ur.), *Godišnjak 1955*, FR, [VIII], [1-2], 1955.
- [Bosnar], J[osip], *Pred petu saveznu izložbu fotografiju*, FR, VIII, 5-6, 1955, 1.

- Bosnar, Josip, *U ovoj jubilarnoj godini još više borbe za idejnost u našem radu*, FR, IX, 1, 1956, 3-4.
- [Bosnar], J[osip], *Samostalne izložbe*, FR, VIII, 4, 1957, 3.
- Bosnar, Josip, *Proširiti delatnost u svim oblastima našeg socijalističkog razvoja*, FKR, XII, 1, 1959, 3-4.
- Бралић, Синиша, *Маг фотографске слике: Иво Етеровић*, Политика, 16. јун, 1993, 22.
- Branc, Doc J., *Kamera opskura – preteča fotoaparata*, FG, I, 2, 1948.
- Branc, Doc J., *Istoriski razvoj optike*, FG, II, 4, 1949, 62.
- Brevinac, M., *Druga samostalna izložba fotografije Tomislava Peternika u Kragujevcu*, BO, 10, 1958, 21.
- Bogdanović, Zoran, *Grupa F/64 i njen uticaj na fotografiju*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 7-9.
- Bukilica, Đorđe, *Zlatni presek, abc fotografije*, FKR, XXIV, 4, 1971, 22.
- Bukilica, Đorđe, *Linija*, FKR, XXIV, 11, 1971, 25.
- Bukilica, Đorđe, *Strukturalna fotografija*, FKR, XXIV, 12, 1971, 5-7.
- Bukilica, Đorđe, *Nefigurativno u fotografiji*, FKR, XXV, 2, 1972, 14.
- Bukilica, Đ[orđe], *Ulična scena teleobjektivom*, FKR, XXV, 4, 1972, 11-13.
- Bukilica, Đorđe, *Renesansa „Branka Bajića”* [intervju], FKR, XXV, 4, 1972, 34.
- Bukilica, Đorđe, *FIAP 10. internacionalni seminar za omladinske rukovodioce, Osvrt na Siofok*, FKR, XXVI, 11, 1973, 32-33.
- Bukilica Đ[orđe], *Estetika, erotika, etika*, FKR, XXVI, 1, 1973, 12-15.
- Bukilica, Đorđe, *Fotografija u seriji*, FKR, XXVI, 12, 1973, 14-15, 34.
- Bukilica, Đorđe, *Šesnaesti susreti amatera Abrašević*, FKR, XXXV, 12, 1982, 22.
- Bulatović, Raco, *Objavljena značajna zbirka fotografija Beograda* [Jeremije Stanojevića], FKR, XXIX, 5-6, 1976, 5.
- Bulatović, Dragan, *Švajcarska na fotografijama od 1840;*, FKR, XXXII, 7-8, 1979, 32.
- V., M., *Treća međunarodna izložba fotografske umetnosti*, FR, IX, 3, 1956, 4, 18.
- Валтровић, М[ихаило], *О фотографију, говор којим је отворена прва аматерска фотографска изложба 20. маја 1901.*, Нова искра, III, 6, 1901, 166-169.
- Vasiljković, Kosta, *Foto-estetika akta*, FKR, XVII, 3, 1964, 8.
- Vasiljković, Kosta (ur.), *Umetnost*, XV, 66, 1979.
- Veljković, Nenad, *Foto-kino klub „Kragujevac”*, FKR, XXXIV, 2, 1981, 10.
- Veljković, Nenad, *Centar za medicinsku fotografiju i film*, FKR, XXXIV, 9, 1981, 14.
- Veljković, Nenad, *Zaustavljena drama u prostoru* [intervju sa Bogdanom Bogdanovićem], FKR, XXXV, 3, 1982, 10-11.
- Vidaković, Gordana, *Prohujali Beograd, Aleksandar Simić u Galeriji Doma omladine*, Beograd, FKR, XXXVI, 7-8, 1983, 13-14.
- Vidaković, Gordana, *Insistiranje na likovnosti*, FKR, XXXVII, 12, 1984, 13.
- Vidaković, Gordana, *Izložba fotografija i dijapozitiva „29. novembar”*, FKR, XXXVIII, 1, 1985, 31.
- Vidaković, Gordana, *22. UNIS-ova izložba, Salon fotografije, april 1985*, FKR, XXXVIII, 5, 1985, 12.
- Vidaković, Gordana, *Vasiona i vreme*, FI, 4, 1987, 26.
- Vidaković, G[ordana], *Priča koja traje, Aleksandar Dolgij*, FI, 2, 1987, 27.
- Vidaković, Gordana, *Beli zapisi* [izložba Eufrosinije Miše Janković], FI, 4, 1987, 26.
- Vitezica, Vojin, *Opasnosti od nefotogeničnosti*, FKR, XI, 4, 1958, 10.
- Vošnjak, Sergej, *O kvalitetu naših fotografija*, F, III, 6, 1950, 77.

- Vošnjak, S[ergej], *Nekoliko kritičkih napomena uz našu III izložbu*, FG, III, 10-11, 1950, 137-138.
- Vošćinski, Zbignev, *Umetnička i reporterska fotografija, srodnosti i razlike*, FKR XXIII, 12, 1970, 333-335.
- Vričko, Duško, *Novi pravilnici – stari problemi*, FKR, XXXII, 5, 1979, 28-29.
- Вујевић, П., *Прва фотографска изложба Српског географског друштва*, Нова искра, X, јануар 1911, 93-95.
- Вујевић, П., *Друга фотографска изложба Српског географског друштва*, I, 1, 1912, 146-151.
- Vukadinović, Dragica, *U punom zanosu: Branibor Debeljković u Srećnoj galeriji* [intervju], FKR, XXXVII, 7-8, 1984, 7.
- Vukadinović, Dragica, *Na iskustvima piktorijalizma: Branibor Debeljković*, Refoto, 5, 2001, 18-25.
- Вукадиновић, М., *О фотографију од А до Ш: Први пут код нас, на Академију уметности, студије фотографије трају четири године*, Политика, 23. децембар 1996, 24.
- Vuković, Dejana, *Umetnost kroz objektiv: Susret sa prvom generacijom studenata fotografije na Akademiji umetnosti*, Blic, 16. oktobar, 1996, 10.
- Vulović, Ivan, *U korak sa vremenom*, FKR, XVI, 5, 1963, 22.
- Vučelić, Miroje, *Prva izložba našeg Saveza*, FG, II, 3, 1949, 36-37.
- Weegee, *Foto-karikature*, FKR, XV, 4, 1962, 8-9
- G., M. B., *Republička izložba fotografije Srbije*, FKR, XXXV, 1, 1982, 142.
- Gatalica, Predrag, *Problemi unutrašnje organizacije Saveza*, FKR, XIX, 4, 1966, 3-4.
- Géza, Györe, *Prva ovogodišnja izložba fotografija u Vojvodini*, FKR, XXXI, 4, 1978, 16.
- Goldman, Connie, *Richard Avedon intervju*, FKR, XXXII, 7-8, 1979, 10-12, 36.
- Goldsmi, Artur, *Kompozicija*, FKR, XVII, 4, 1964, 5-7, nastavak u: FKR, XVII, 5, 1964, 5-7; nastavak u: FKR, XVII, 6, 1964, 5-7; nastavak u: FKR, XVII, 7-8, 1964, 5-7;
- Goldsmith, Arthur, *Devet života W: Eugena Smith*, FKR, XXXIV, 10, 1981, 16-19, 31.
- Gordić, Miloško *Zbirka Fotodokumenata Riste Marjanovića*, FKR, XXVII, 5-6, 1974, 12-13.
- Gnječ, Jugoslav, *Apstraktna fotografija*, FKR, XIV, 5, 1961, 19.
- Grešak, Mirko, *Janez Puhar*, FG, I, 1, 1948, 4-5.
- Griesbach, Đuro, *Naša nova domaća kamera*, FG, IV, 6, 1951, 123.
- Grčević, Nada, *100 godina fotografije u Hrvatskoj (1840-1940)*, FKR, XX, 4, 1967, 87-9, 110.
- Guzina, Rastko, *Prva samostalna izložba* [Stanoja Bojovića], FG, V, 4, 1952, 4-7.
- D., A., *Posle V kongresa KPJ*, FG, I, 2, 1948, 17-18.
- D. V., Milojević, *Još jedan foto-klub*, FR, VII, 1-2, 1954, 21.
- D. D, *Kompozicija na snimcima prirode*, FKR, XXX, 9-10, 1977, 8-9, 17.
- D. D., *Foto-sekvence*, FKR, XXXI, 2, 1978, 6-8.
- D., I., *Stvaralačka fotografija*, FKR, XV, 5, 1962, 15-16.
- D., I., *Održana Osnivačka skupština Foto-kino saveza Kosova*, FKR, XXVIII, 11-12, 1975, 31.
- D., J., *Motiv u umetničkoj fotografiji*, FKR, XVI, 4, 1963, 10.
- Debeljković, B[ranibor], *Potreba osnivanja instituta za naučnu fotografiju*, F, II, 1, 1949, 4-5.
- D[ebeljković] B[ranibor], *Uslovi za dobru sliku*, FG, II, 7-8, 1949, 101.
- Debeljković, B[ranibor], *Pred III saveznu izložbu fotografije*, FG, III, 5, 1950, 57-58.
- Debeljković, Branibor, *Malo istorije fotografije*, BO, 1, 1956, 18-19.
- Debeljković, B[ranibor], *Žiri i ocenjivanje slika*, FKR, XIII, 1, 1960, 1, 15, 22.

- Debeljković, Branibor, *20 godina od osnivanja FK „Beograd”*, FKR, XIII, 2, 1960, 22.
- Debeljković, Branibor, *Prve izložbe fotografije u Srbiji*, FKR, XIII, 6, 1960, 21, 25-26.
- Debeljković, Branibor, *O našim izložbama*, FKR, XXVI, 1, 1973, 5-6.
- Debeljković, Branibor, *Slobodna tema*, FKR XXXV, 4, 1982, 14-15.
- Debeljković, Branibor, *Živa aktivnost tridesetih godina*, FKR, XXXV, 9, 1982, 6-7.
- Debeljković, Branibor, *Umetnost pomoću fotografije (Izložba fotografije iz kolekcije dr Rolfa Krausa)*, FKR, XXXVII, 3, 1984, 32.
- Demaši, Rober, *O „čistoj” fotografiji*, FKR, XXX, 1-2, 1977, 12-15.
- Denegri, Ješa, *Dodir fotografije s novim plastičkim iskustvima: Izložba Mirka Lovrića u Grafičkom kolektivu u Beogradu*, FKR, XXVI, 11, 1973, 11-13.
- Denegri, Ješa, *Zapis o delu Dajane Arbus*, FKR, XXVII, 9-10, 1974, 12-13.
- Denegri, *Analitički fotografija Pikola Silanija, Povodom izložbe u Galeriji Doma omladine, mart-april, 1975*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 16-17.
- Denegri, Ješa, *Narrative art, Informacija o jednoj novoj pojavi*, FKR, XXIX, 3-4, 1976, 6-7.
- Denegri, Ješa, *Nova fotografija 2: Fotografija kao delo umetnika*, FKR, XXIX, 9, 1976, 6-7.
- Denegri, Ješa, *Rodčenko, fotograf*, FKR, XXXI, 1, 1978, 22-3.
- Denegri, Ješa, *Švajcarska fotografija od 1840. do danas, Muzej primenjene umetnosti, Beograd*, FKR, XXXII, 11, 1979, 10-11.
- Denegri, Ješa, *Prisustvo fotografije u savremenoj umetnosti*, FKR, XXXIII, 2, 1980, 10-11.
- Denegri, Ješa, *Robert Frank*, FKR, XXXIV, 1, 1981, 16-8.
- Denegri, Ješa, *Nova novinska fotografija: autori oko Poleta*, FKR, XXXIV, 7-8, 1981, 9-11.
- Denegri, Ješa, *Fotografija kao dokument istorije: Poljska 1956-1980*, FKR, XXXIV, 7-8, 1981, 20-22.
- Denegri, Ješa, *Osobine savremene italijanske fotografije*, FKR, XXXIV, 9, 1981, 16-18.
- Denegri, Ješa, *Fotografija kao medij*, FKR, XXXV, 3, 1982, 21-22.
- Denegri, Ješa, *Christo Jaanchev*, FKR, XXXV, 6, 1982, 16-18.
- Denegri, Ješa, *Dve vredne knjige o fotografiji, Gisele Freund, Susan Sontag*, FKR, XXXV, 10, 1982, 6-8.
- Denegri, Ješa, *Povodom Svetle komore Rolana Barta*, FKR, XXXVI, 3, 1983, 7.
- Denegri, Ješa, *Hans Hartung fotograf*, FKR, XXXVII, 3, 1984, 12-13.
- Denegri, Ješa, *Nova fotografija 4: Fotografija posle osamdesete*, XXXVII, 6, 1984, 9.
- Denegri, Ješa, *Kada se poremeti ustaljeni izgled stvari, Monografija Tomislava Peterneka*, FKR, XXXVI, 12, 1984, 8;
- Denegri, Ješa, *Man Ray fotograf, MSU, Beograd, mart 1985*, FKR, XXXVIII, 4, 1985, 12-13.
- Denegri, Ješa, *U srazu slenga i seoske kletve: Ivan Posavec u CEFT-u, Zagreb, oktobar 1985*, FKR, XXXVII, 11-12, 1985, 9.
- Denegri, Jerko, *Postskriptum za jednu davnu izložbu (Nove) fotografije, Život umjetnosti: Časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi, Vol. 89, No. 2, 2011, 96-99.*
- Despotović, Jovan, *Postojana vrednost konzervativizma, Bill Brandt, MSU, Beograd, maj 1983*, FKR, XXXVI, 5, 1983, 20-22.
- Despotović, Jovan, *Od tradicionalnog do postmodernog*, FKR, XXXVI, 10, 1983, 11-12.
- Despotović, Jovan, *Ljubomir Šimunić, Fotografija povišene čulnosti*, FKR, XXXVI, 11, 1983, 10-11.
- Despotović, Jovan, *August Sander, Muzej savremene umetnosti, septembar-oktobar 1985*, FKR, XXXVIII, 11-12, 1985, 12-13.
- Dizdar, Dejan, *Grad kao izazov [izložba]*, FKR, XXXVI, 9, 1983, 14.

- Dik, L., *Ton-element kompozicije*, FKR, XIX, 1966, 3, 76-78, 82.
- Dimić, Milan, *Fotografija u vreme velike ekonomske krize*, FKR, XXXIII, 10, 1980, 16-18.
- Dobrašinović, Golub, *Ko je sve pravio portrete Vuka Karadžića?*, FKR, XII, 10, 1959, 8.
- Dragović, Sveta, *Noćni zimski snimci*, FKR XI, 3, 1958, 10-11.
- Dragović, S[veta], *Godišnja skupština FK „Beograd”*, FKR, XIII, 3, 1960, 22.
- Drnkov, Blagoja, *110 godina fotografije*, FG, II, 6, 1949, 81.
- Đ., *Izložba novih fotografa SAD*, FKR, XXIV, 2, 1971, 19-21.
- Đ., M., *Uspeh jugoslovenskih fotoamatera*, FR, VIII, 7-8, 1955, 7.
- Đorđević, Branka, *Edward Weston*, FKR, XI, 4, 1958, 9, 13.
- Ђорђевић, Драгослав, *Природа и човек* [Миодраг Ђорђевић], Борба, 9. април, 1963, 7.
- Đorić, Bogosav, *Jubilarna skupština FKK „Borac” u Nišu*, FKR, XXXI, 7-8, 1978, 19.
- Đurović, Vojislav, *Dokumentarnost i poezija fotografije, Žorž Skrigin, Rat i pozornica*, 4. jul: list Saveza udruženja boraca NOR Jugoslavije, Beograd, 22. IV, 1969.
- Đorđević, Vojislav, *Četvrta samostalna izložba Žike Đorđevića*, FKR, XXII, 2, 1970, 52.
- Đorđević, Ivan, *Izložba modne fotografije*, FKR, XXII, 4, 1970, 116.
- Đorđević, Ivan, *Izložba Branka Turina*, FKR, XXII, 7-8, 1970, 212.
- Đorđević, Ivan, *Oktobarski salon fotografije*, FKR, XXIII, 11, 1970, 321.
- Đorđević, Ivan, *Bauhaus fotografija*, FKR, XXIV, 3, 1971, 5-7.
- Đorđević, Ivan, *Izložba foto-umetnika SR Nemačke*, FKR, XXIV, 3, 1971, 19.
- Đorđević, M[iodrag], *Subjektivna fotografija*, FR, VIII, 5-6, 1955, 7-8.
- Đorđević, Miodrag, *Man Rej, fotograf i slikar (1890-1976)*, FKR, XXX, 1-2, 1977, 23.
- Đorđević, Predrag, *Osnovan FKK Čačak*, FKR, XXXI, 4, 1978, 16.
- Dragović, Svetislav V., *Postoji li umetnička fotografija?*, RF, 63, 2009, 14.
- Ђурић-Замоло, Дивна, *Сачувани лик Београда на Фотографијама Анастаса Јовановића, Ивана Громана и Милана Јовановића*, Годишњак града Београда, XIV, 1967, 141-160.
- Ešen, Fric, *Fotografsko gledanje i kompozicija*, FKR, XV, 7-8, 1962, 17.
- Ž., J., *Osnovan je Savez fotoamatera Jugoslavije*, FG, II, 2, 1949, 18-19.
- Ж[ивадиновић], Н[оје], *Фотографија и уметност*, Политика, 10. фебруар 1936, 10.
- Живковић, М., *Пионирски подухват, основан Национални центар за фотографију*, Политика, 22. јануар 1993, 14.
- Živković, M[ilan], *Odblesci svetlosti: Dragoslav Mirković*, Refoto, 42, 2007, 40-45.
- Živković, Milan, *Znak mojeg prostora: Milinko Stefanović*, Refoto, 96, 2012, 20-27.
- Živković, N., *Samostalna izložba Nađ Aleksandra*, FR, IX, 6, 1956, 16.
- Živković, N., *VIII pokrajinska izložba fotografija*, FKR, XII, 2, 1959, 22;
- Ziegler, Ulf Erdmann, *The Bechers Industrial Lexicon*, Art in America, 6, June 2002, 94.
- Zidar, Josip, *Planinarska fotografija*, FG, III, 2-3, 1950, 29-32, nastavak u FG, III, 4, 1950, 53-56.
- Ivanov, Marina (prir.), *Eugene Smith*, FKR, XXX, 7-8, 1977, 15-17.
- Jakolić, Vladimir, *Izložba žena foto-umjetnika*, FKR, XXVI, 4, 1973, 10-14.
- Janković, Ž., *Radnik-umetnik Josip Bosnar*, FR, VII, 3-4, 1954, 10.
- Janković, Milutin, *Smotra aktivnosti FKS Srbije*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 20.
- Jeremić, Živojin, *Fotografija treba da bude pristupačna svima*, FKR, XIII, 6, 1960, 4.
- Jovanović, Mara, *Kuća bez zidova* [intervju sa Ratkom Božovićem], FKR, XXXVII, 4, 1984, 6-8.
- Jovanović, Mara, *Gordana Šuvak, razgovor bez povoda*, FKR, XXXVII, 5, 1984, 10-11.

- Jovanović, Mara, *Više lica jedne žene* [intervju sa Gordanom Šuvak], FKR, XXXVII, 5, 1985, 10-11.
- Jovanović, Miodrag, *Jedanaesta izložba jugoslovenske fotografije*, FKR, XV, 2, 1962, 3-4.
- Jovanović, Miodrag, „*Ljudi i planine*”, *IV izložba planinarske fotografije*, FKR, XV, 4, 1962, 22.
- Jovanović, M[iodrag], *IV međuklupska izložba FK „Elektromašinar”*, FKR, XV, 5, 1962, 16.
- Jovanović, Miodrag, *Priroda-čovjek, izložba fotografija Miodraga Đorđevića*, FKR, XVI, 6, 1963, 5, 11-12.
- Jovanović, Miodrag, *4. međunarodna izložba FK „Beograd”*, FKR, XVI, 7-8, 1963, 13.
- J[ovanović], M[iodrag], *VIII međunarodna izložba železničara*, FKR, XVI, 10, 1963, 9.
- J[ovanović], M[iodrag], *Težak je put do apstraktnog izraza*, FKR, XVII, 6, 1964, 13.
- J[ovanović], M[iodrag], *Neodsledno sproveden moto izložbe*, FKR, XVIII, 2, 1965, 41.
- Jovanović, Miodrag, *Dva puta fotografije, Peternek, Debeljković*, FKR, XVIII, 9, 1965, 221.
- Jovanović, M[iodrag], *Edward Steichen fotograf*, FKR, XIX, 11, 1966, 273.
- J[ovanović] M[iodrag], *Izložba bugarskih foto-umetnika*, FKR, XIX, 11, 1966, 281.
- J[ovanović] M[iodrag], *Međunarodna izložba akt fotografije*, FKR, XX, 3, 1967, 61.
- Jovanović, M[iodrag], *3 značajne izložbe*, FKR, XXI, 2, 1969, 41.
- Jovanović, Miodrag, *Fotografija oko 1900*, FKR, XXIV, 1, 1971, 5-7.
- Jovanović, Miodrag, *Svetska izložba u Parizu 1900. i beogradski fotografi*, FKR, XXIV, 3, 1971, 4.
- Jovanović M[iodrag], „*Baletski konkurs u Varni*” *Rumjane Bojadžijeve*, FKR, XXIV, 12, 1971, 19.
- J[ovanović], M[iodrag], *Izložba trojice Italijana*, FKR, XXIV, 12, 1971, 20.
- Jovanović, Miodrag, *Esej Jovana Andrejevića o fotografiji u Sedmici iz 1858. godine*, FKR, XXV, 3, 1972, 6.
- Jovanović, M[iodrag], *Fotografija na Žiselu u Omoljici*, FKR, XXVI, 1973, 10-11.
- Jovanović, M[iodrag], *Mirko Lovrić: Verujem u umetničko delo stvoreno pomoću fotoaparata*, FKR, XXVI, 11, 1973, 10.
- Jovanović, Miodrag, *Fotografije Zmaga Jeraja* FKR, XXVI, 12, 1973, 21.
- Jovanović, Miodrag, *Fotografisanje iz vazduha 1897. godine*, FKR, XXVII, 3-4, 1974, 23.
- Jovanović, Miodrag, *Bibliografija: Istorija fotografije*, FKR, XXVII, 11-12, 1974, 15.
- J[ovanović] M[iodrag], *Ženski akt u objektivu*, FKR, XXIX, 7-8, 1976, 4-5.
- J[ovanović] M[iodrag], *Loti i Đakomeli u Beogradu*, FKR, XXIV, 7-8, 1976, 6-7.
- Jovanović, Miodrag, *Izložba i knjiga „Stara srpska fotografija”*, FKR, 1977, XXXI, 3, 6-7.
- Jovanović, Miodrag, *Fotografija u Japanu*, FKR, XXXVI, 9, 1983, 16-18.
- Jovanović, Miodrag i dr., *Odlazak legende: Dragoljub Tošić*, RF, 23, 2004, 10-21.
- Jocić, Ljubiša, *Masovna kultura i fotografija: Uz izložbu „Devojke” četiri majstora erotske fotografije*, FKR, XXV, 2, 1972, 5-10.
- K. A., *Оснивање Београдског фото-клуба*, *Природа и наука*, II, 1, 1929, 2.
- K., Ч., *Гледајући те слике, Прва међународна изложба фотографске уметности у Београду*, *Борба*, недеља 1. јун, 1952, 5.
- Kambič, *Razvoj fotografije u Sloveniji, od 1840-1918*, FKR, XXX, 3-4, 1977, 12-5.
- Karanović, Branimir, *Kreativna fotografija u Jugoslaviji*, FKR, XXXVI, 1, 1983, 6-8.
- Kažić, Drag[oljub], *Julia Margaret Cameron (1815-1879)*, FKR, XXVIII, 9-10, 1975, 24-26.

- Kecman, Marko, Đ. Jovanović, *Savremena srpska fotografija* [intervju sa Milanom Aleksićem, Goranom Malićem, Gorankom Matić i dr.], 010101.org, Časopis studenata katedre za kompjutersku umetnost i dizajn, Akademija umetnosti BK, I, 1, [2005].
- Kerbler, Stojan, *Socijalna fotografija u Sloveniji između dva rata [Izložba u Salonu fotografije]*, FKR, XXXIII, 9, 1980, 9-11.
- Kocjančić, Karlo, *O fotografskim karakteristikama*, FKR, XIV, 10, 1961, 4.
- Konrad, Herman, *Razmišljanja o akt fotografiji*, FKR, XVI, 6, 1963, 15, 19.
- Kraš, Marijan, *Galerija: Ivanec 1933-1934*, FKR, XXV, 2, 1972, 23.
- Kriška, Davor, *Nehumano je Tita seliti...* [intervju sa Ivom Eterovićem], Nedjeljna Dalmacija, 17. svibnja 1996, 41.
- Krstić, Branislav, *Zadaci Saveza poslije Prvog kongresa Narodne tehnike*, FG, II, 3, 1949, 33-35.
- Krtalić, Ivan, *Oko estetike umetničke fotografije*, FKR, XVIII, 10, 1965, 240.
- Kujundžić, M., *Nekoliko napomena uz izložbu umetničke fotografije*, FG III, 2-3, 1950, 33-34.
- Кујунџић, Миле, *II изложба клуба фото и киноаматера „Београд“*, FG, IV, 3, 1951, 50.
- Kurteš, Dr. K., *O fotografskoj umetnosti*, FKR, XII, 9, 1959, 6, 22.
- Lazarević, Slobodan, *Život nije stvarnost: Predrag Mihajlović Čile*, Refoto, 85, 2011, 22-29.
- Lakićević, Vesna, *Žene snimaju, II jugoslovenska izložba fotografija*, FKR, XXIX, 5-6, 1976, 8-9.
- Lewinski, J. S., *Kontrast u kompoziciji slike*, FKR, XX, 7-8, 1967, 175-177.
- Lovrić, Mirko, *Knjiga kao događaj [Fotografija devetnaestog stoleća u Hrvatskoj]*, FKR, XXXV, 5, 1982, 6-7.
- Lukić, Vladeta, *Razvoj akt fotografije*, FKR, XI, 2, 1958, 6-7, i: FKR, XI, 3, 1958, 6-7.
- Lukić, Branko, *Ko daje smer jugoslovenskoj fotografiji*, FKR, XVI, 6, 1963, 22.
- M., B., *Nekoliko saveta za dobijanje lepих портрета [ћирилица]*, FG, IV, 4, 1951, 75-76.
- M., B., *IX Savezna izložba jugoslovenske fotografije, Jugoslavija - izgradnja, ljudi i krajevi*, FKR, XII, 12, 1959, 1, 4.
- M., J., *VI kup, izložba „20. oktobar“*, FKR, XXVIII, 11-12, 1975, 7-17.
- M., M., *Emil Zola, fotograf*, FKR, XXXV, 3, 1982, 16-18.
- M., M., *Ličnosti i događaji [Đorđe Bukilica]*, FI, 3, 1987, 24.
- M., N., *Portretiranje*, FKR, XXVI, 6, 1973, 10.
- M., N., *Sjednica Predsedništva FSJ*, FKR, XXVIII, 11-12, 1975, 29-30.
- M., N., *Rober Duano*, FKR, XXXI, 4, 1978, 6-9.
- M., Ž., *Umetničke fotografije u Ljubljani*, F, III, 5, 1950, 59.
- M., Ж., *Трећа савезна изложба уметничке фотографије*, FG, IV, 1, 1951, 12-14.
- Malić, G[oran] B., *U prijateljskom tonu*, FKR, XXIX, 5-6, 1976, 31.
- Malić, Goran, *Voja Marinković* [intervju], FKR, XXXII, 12, 1979, 11.
- Malić, Goran, *Izlagачка fotografija*, FKR, XXXIII, 5, 1980, 8-9.
- M[alić], G[oran], *Listajući stare časopise: Naša fotografija, 1, 1948*, FKR, XXXIII, 5, 1980, 23.
- M[alić], G[oran], *Listajući stare časopise: Fotografija, mart-april 1952*, FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 28.
- M[alić], G[oran], *Listajući stare časopise: Fotorevija, avgust 1956*, FKR, XXXIII, 9, 1980, 23.
- M[alić], G[oran], *Listajući stare časopise: Fotorevija, broj 3, jun 1957*, FKR, XXXIII, 11, 1980, 23.
- Malić, Goran, *High key*, FKR, XXXIII, 10, 1980, 10.
- M[alić], G[oran], *Listajući stare časopise: FKR, XXXIII, 10, 1980, 23.*
- Malić, Goran, *Nagradni foto-konkurs Letnje uspomene*, FKR, XXXIII, 10, 1980, 26-28.

- Malić, G[oran], *Listajući stare časopise: Fotografija, jul 1950*, FKR, XXXIV, 1, 1981, 23.
- Malić, Goran *Povodom 1. jugoslovenske izložbe podvodne fotografije u beogradskom Salonu fotografije, maja 1981. godine*, FKR, XXXIV, 7-8, 1981, 8.
- Malić, Goran, *Korak od klasičnog, izložba Dejana Dizdara*, FKR, XXXV, 5, 1982, 14.
- Malić, Goran, *U službi napretka: 20 godina Salona fotografije u Beogradu*, FKR, XXXV, 4, 1982, 12-13.
- M[alić], G[oran], *Plan je ispunjen*, FKR, XXXV, 6, 1982, 31.
- Malić, Goran, *Analiza radova čitalaca*, FKR, XXXVII, 7-8, 1984, 36.
- Malić, Goran, *Majstor prostora i svetlosti, Odlazak Žorža Skrigina (1910-1917)*, Politika, 8. novembar, 1997, 29.
- Малић, Горан, Пролазност: Драгољуб Кажућ (1922-1999): Богат стваралачки опус, Политика, ХСVI, 30787, 10. 7. 1999, 20.
- Malić, Goran, *Senke melanholične svetlosti: Vojislav Marinković*, Refoto, 4, 2001, 36-40.
- Malić, Goran, *Istine o životu: Tomislav Peternek*, Refoto, 6, 2001, 18-19, 22, 26.
- Malić, Goran, *Izvan svog vremena: Ivo Eterović*, Refoto, 7, 2001, 20-29.
- Malić, Goran, *Miloš Jovanović*, Refoto, 10, 2002, 50-53.
- Malić, Goran, *Ruski fotografi u Jugoslaviji*, RF, 14, 2002, 56-57.
- Malić, Goran, *Danilo Cvetanović: Miris kože*, Refoto, 27, 2005, 14-21.
- Malić, Goran, *Foto-komentar*, Refoto, 27, 2005, 70-72.
- Malić, Goran, *Žorž Skrigin: Majstor meke svetlosti*, Refoto, 49, 2008, 40-41.
- Malić, Goran, *Drug starog kova Josip Bosnar*, Refoto, 54, 2008, 38-40.
- Malić, Goran, *Dragiša Radulović: Neporlazna lica srpske umetnosti*, Refoto, 55, 2009, 48-54.
- Malić, Goran, *Uvek u vrhu: Miloš Pavlović*, Refoto, 56, 2009, 10-15.
- M[arinkoviћ], B[oјislav], *Неколико савета за добијање лепих портрета* [ћирилица] FG, IV, 4, 1951, 75-76.
- Marinković, [Vojislav], Voja, *Danska fotografija*, FG, V, 5, 1952, 1-2.
- Marinković, [Vojislav], Voja, *IV savezna izložba Sarajevo 1953*, FG, VI, 5, 1953, 20.
- Маринковић, В[ојислав], *FIAP-ov godišnjak 1956*, BO, 2, 1956, 3.
- Marinković, Vojislav, *Duh iza kamere Miodraga Đorđevića*, FR, X, 5, 1957, 10-11.
- Marinković, [Vojislav], Voja, *Mađarska fotografija*, FKR, XI, 1, 1958, 12-13.
- Marinković, V[ojislav], *Grčka fotografija*, FKR, XI, 2, 1958, 18-19.
- Marinković, [Vojislav], Voja, *Francuska fotografija*, FKR, XI, 3, 1958, 18-19.
- Marinković, [Vojislav], Voja, *Lisa Larsen*, FKR, XI, 10, 1958, 17.
- Marinković, [Vojislav], Voja, *Ernst Haas*, FKR, XI, 11, 1958, 17.
- Marinković, [Vojislav], Voja, *Fotografija u svetu: Holandija*, FKR, XII, 1, 1959, 17.
- Marinković, [Vojislav], Voja, *W. Eugen Smith*, FKR, XII, 2, 1959, 17.
- Marinković, [Vojislav], Voja, *Dorothea Lange*, FKR, XII, 9, 1959, 17.
- Marinković, V[ojislav], *Mladi predstavnici britanske fotografije*, FKR, XII, 10, 1959, 7.
- Marinković, [Vojislav], Voja, *Osvrt na izložbu „20. oktobar”*, FKR, XII, 12, 1959, 5.
- Marinković, [Vojislav], Voja, *Chile, Sergio Larrain*, FKR, XIII, 4, 1960, 17.
- M[arinković], V[ojislav], *Magnum*, FKR, XIII, 5, 1960, 5-7.
- Marinković, [Vojislav], Voja, *Likovni izraz Petra Crnoborija*, FKR, XIII, 5, 1960, 21.
- Marinković, Vojislav, *Bermuda, Richard Saunders*, FKR, XIII, 6, 1960, 25.
- M[arinković], V[ojislav], *Sve veća afirmacija FIAP-a*, FKR, XIII, 7, 1960, 3-5.
- Marinković, Vojislav, *SSSR, Fotografija u svetu*, FKR, XIII, 7, 1960, 23-24.
- Marinković, Vojislav, *Monique Jacot, Švajcarska*, FKR, XIII, 8, 1960, 9.

- Marinković, Vojislav, *Subjektivna fotografija*, FKR, XIII, 10, 1960, 9.
- Marinković, Vojislav, *Richard Avedon*, FKR, XIV, 1, 1961, 9.
- Marinković, Vojislav, *Poljska*, FKR, XIV, 2, 1961, 9.
- Marinković, Vojislav, *Edward Steichen*, FKR, XIV, 9, 1961, 9.
- Marinković, Vojislav, *Gordon Parks*, FKR, XIV, 12, 1961, 7.
- Marinković, [Vojislav], Voja, *Izložba alžirskog foto-reportera*, FKR, XV, 5, 1962, 7.
- M[arinković], V[ojislav]., *V skupština FKSJ*, FKR, XVI, 7-8, 1963, 26-27.
- Marinković, Vojislav, *Izložba desetorice najaktivnijih članova Foto-kluba „Beograd“*, FKR, XXX, 9-10, 1977, 12.
- Marinković, Ilija, *Fotografija – najautentičniji dokument revolucije*, XIV, 6, 1961, 1.
- Marjanović, Milena, *Povodom izložbe Foto-kino kluba Prirodno-matematičkog fakulteta*, FKR, XXXV, 1, 1982, 22-23.
- Marjanović, Milena, *Fotografija u žiži intereseovanja galerije Srećna umetnost* [intervju sa Slavkom Timotijevićem], FKR, XXXV, 2, 1982, 7.
- Marjanović, Milena, *Za dobro profesije, Tečaj za foto-reportere*, FKR, XXXVI, 3, 1983, 14.
- Marjanović, Milena, *Lajf fotografije Victora Macarola, Život ulice*, FKR, XXXVI, 4, 1983, 11-12.
- Marjanović, Milena (prir.), *Bresson u Italiji*, FKR, XXXVI, 12, 1983, 16-18.
- Marjanović, Milena, *Radoje Đukić u Salonu fotografije*, FKR, XXXVII, 3, 1984, 13.
- Marjanović, Milena, *Radost bez granica* [intervju sa Gorankom Matić], FKR, XXXVII, 6, 1984, 12-13.
- Marjanović, M[ilena], *David Hockney*, FKR, XXXVIII, 4, 1985, 16-19.
- Marjanović, M[ilena], *Robert Mapplethorpe*, FKR, XXXVIII, 6, 1985, 16-19.
- Marjanović, M[ilena], *Izis, majstor poetskog realizma*, FKR, XXXVIII, 9, 1985, 20-23.
- Марковски, Ристо, *Напредак аматерске фотозрафује*, FG, VI, 1, 1953, 8-9.
- Marušić, Nikola, *Izložbe i zvanja su podigle organizacije Saveza na viši nivo*, FKR, XI, 2, 1958, 3.
- Marušić, Nikola, *Ocena dosadašnje aktivnosti i osnovi Akcionog programa Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXVII, 3-4, 1974, 33-34.
- Marušić, Nikola *Skupština Foto-saveza Jugoslavije, Jedinostveni akcioni program*, FKR, XXVIII, 1-2, 1975, 5.
- Marušić, Nikola, *Veliki jubilej, Povodom proslave 30-te godišnjice Foto saveza Jugoslavije*, FKR, XXIV, 11-12, 1979, 3.
- Maskle, Danijel, *Razmišljanja o mrtvoj prirodi*, FKR, XXIII, 10, 1970, 270-271.
- Masclet, Daniel, *Snimanje portreta* (prev. S. Bujošević), FKR, XII, 10, 1959, dodatak, 1-6, 8.
- Masclet, Daniel, *Portret u plain air-u*, FKR, XXI, 1, 1968, 8-10; nastavak u FKR, XXI, 4, 1968, 32-33, 54.
- Masclet, Daniel, *Umetnička fotografija*, FKR, XXI, 10, 1968, 262-263, 274.
- Masclet, Daniel, *Razmišljanja o portretu*, FKR, XXII, 2, 1969, 36-39, 62.
- Matić, Jelena, *Fotografija u SFRJ 1946-1970*, Refoto, 99, 2013, 50-51.
- Matić, Jelena, *Slikar i fotograf Vidoje Vasić*, Refoto, 99, 2012, 16-23.
- Matić, Jelena, *Prizori vremena: Ana Lazukić*, Refoto, 86, 2011, 20-27.
- Matović, Momir, *Konferencija Foto-saveza Jugoslavije*, FKR, XXIX, 3-4, 1976, 27.
- Miladinović, Miodrag, *U Aleksincu formiran FKK „Aleksinac“*, FKR, XXXI, 2, 1978, 17.
- Miletin, Milan, *Izlagački eksperiment Tomislava Peterneka*, FKR, XXVI, 1, 1973, 1, 22.
- Miletin, Milan, *O specifičnostima fotografskog izraza*, FKR, XXVI, 2, 1973, 5-6.

- Miletin, Milan, *Čehoslovačka fotografija*, FKR, XXVI, 3, 1973, 13-15.
- Miletin, Milan, *Life fotografije Bresona, u našim izložbenim salonima*, FKR, XXVI, 6, 1973, 4-5.
- Miletin, Milan, *Informacija u fotografiji i kriza amaterske delatnosti*, FKR, XXXVI, 5, 1983, 6-9.
- Miljenović, M., *Akt*, FKR, XXXVIII, 6, 1985, 24-26.
- Milovanović, Zoran, *Jubilej FK „Stiv Naumov“*, FKR, XXXVI, 12, 1983, 30.
- Миловановић, М., *Радови наших читалаца*, FG, IV, 2, 1951, 44-45.
- Milojković, M., *Vaspitna uloga fotografije*, FG, II, 3, 1949, 33-34.
- Miljenović, M., *Akt*, FKR, XXXVIII, 6, 1985, 24.
- Mirosavljević, Borivoj, *Svedok vremena*, FKR, XXVII, 1974, 5-6.
- Mirosavljević, B[orivoj], *Reporter u suknji*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 22.
- Mirosavljević, Borivoj, *30 godina Foto-kino kluba „Branko Bajić“*, *Zlatne oči Novog Sada*, FKR, XXX, 9-10, 1977, 2-3.
- Micić, Jelena, *Teret: Žarko Aleksić*, RF, 88, 2012, 62-65.
- Mladenović, Dragoslav, *Fotoamateri Vojvodine pripremaju svoju III pokrajinsku izložbu*, FG, VI, 4, 1953, 20.
- Mladenović, Ivica, *Apoteoza hrabrosti, treći put*, FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 18-19.
- Mladenović, Ivica, *Ogoljeni foto humor*, FKR, XXXVI, 7-8, 1983, 12-13.
- Mojsilović, V[idoje], *Stil i manir, za nacionalni stil i slobodno eksperimentisanje*, FR, VII, 9-10, 1954, 1-2.
- Mojsilović, V[idoje], *Zadržati renome, O izložbi Foto-kluba Beograd koja dobija jugoslovensko obeležje*, FR, VIII, 11-12, 1955, 2-3.
- Mojsilović, V[idoje], *Da li je učinjen korak unazad? V izložba jugoslovenske fotografije*, FR, IX, 1, 1956, 5.
- Mojsilović, Vidoje, *Jubilej, VI izložba jugoslovenske fotografije*, FG, IX, 6, 1956, 6.
- Mojsilović, V[idoje], *Fotografija – sveopšti jezik sveta, pozitivnost ideje i velike ljudske teme na izložbi „Porodica čoveka“*, FR, X, 1, 1957, 5-7.
- Mojsilović, V[idoje], *Jesenja izložba Foto kluba „Beograd“*, FR, X, 5, 1957, 12.
- M[ojsilović], V[idoje], *Republička izložba fotografije Srbije*, FKR, XI, 12, 1958, 18.
- M[ojsilović], [Vidoje], *General Savo Orović, Janez Marenčič, Žorž Skrigin, Rista Marjanović*, FKR, XII, 5, 1959, 4-7.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Muzej jugoslovenske fotografije*, FKR, XIII, 1960, 12-13.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Nov način prilaženja problemima fotografije*, FKR, XV, 5, 1962, 3.
- M[ojsilović], [Vidoje], *Foto-seminar u Mataruškoj Banji*, FKR, XV, 9, 1962, 22.
- Mojsilović, Vidoje, *Jedna dezinformacija o jugoslovenskoj fotografiji*, FKR, XV, 12, 1962, 5.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Da li sve slike žirirati?*, FKR, XVI, 1, 1963, 3.
- Mojsilović, Vid[oje], *Izložba studenata iz Nemačke*, FKR, XVI, 1, 1963, 7.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Neravnopravan odnos*, FKR, XVI, 4, 1963, 3.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Ozbiljne primedbe na rad nekih članova žirija XII savezne izložbe*, FKR, XVI, 1, 1963, 22.
- M[ojsilović], V[idoje], *V skupština Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKR, XVI, 7-8, 1963, 26.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Za koga su pisani pravilnici?*, FKR, XVII, 1, 1964, 3.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Fotografske titule*, FKR, XVII, 6, 1964, 3.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Da ne ostane samo pokušaj*, FKR, XVIII, 2, 1965, 31.
- M[ojsilović], [Vidoje], *Kako dalje organizovati Kup jugoslovenske fotografije?*, FKR, XIX, 2, 1966, 32.
- Mojsilović, V[idoje], *Leto u Varni*, FKR, XIX, 7-8, 1966, 182.

- Mojs[ilović], [Vidoje], *Prva međunarodna foto-kino izložba*, FKR, XXI, 2, 1968, 31
- M[ojsilović], [Vidoje], *Listajući stare časopise: Foto-revija 1, 1932*, FKR, XXI, 5, 1968, 135.
- M[ojsilović], [Vidoje], *Listajući stare časopise: Foto revija 11, 1939*, FKR, XXII, 11, 1969, 327.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Listajući stare časopise: Foto-revija broj 1, 1940*, Foto-revija, 1, 1970, 27.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Listajući stare časopise: Foto-revija broj 2, 1940*, Foto-revija, 2, 1970, 59.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Listajući stare časopise: Foto revija broj 3, 1940*, FKR, 3, 1970, 91.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Listajući stare časopise: Foto revija broj 4, 1949*, FKR, 4, 1970, 123.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Listajući stare časopise: Foto revija broj 5, 1949*, FKR, 5, 1970, 145.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Listajući stare časopise: Fotografija 6, 1949*, FKR, 6, 1970, 169-172, 187.
- Mojs[ilović], [Vidoje], *Listajući stare časopise: Fotografija broj 7-8, 1949*, FKR, 7-8, 1970, 227.
- Mojsilović, Vidoje, *Fotografije starog Beograda*, [izložba Jeremije Stanojevića u Manakovoj kući], FKR, XXVI, 12, 1973, 32.
- Mojsilović, Vidoje, *Zabranjeni broj*, FKR, XXXI, 12, 1978, 3.
- Mojs[ilović], [Vidoje], [Uvod], FKR, XXXIII, 5, 1980, 5.
- Mojs[ilović], [Vidoje], [Uvod], FKR, XXXIV, 4, 1981, 5.
- Mojsilović, Vidoje, *Ne samo istorija* [Vojin M. Đorđević, *Fotoreportaža*, 1936], FKR, XXXIV, 11, 1981, 14-15.
- Mojsilović, Vid[oje], [Uvod: 20 godina Salona fotografije], FKR, XXXV, 3, 1982, 5.
- Mojsilović, V[idoje], *Ljudi i događaji* [Miloš Pavlović], FI, 1, 1987, 22.
- Mojsilović, Vidoje, *Ličnosti i događaji* [Izložba Svetislava Vučkovića], FI, 1, 1987, 21.
- Mojsilović, V[idoje], *Ljudi i događaji* [Tibor Varga Šomodji], FI, 2, 1987, 23.
- Mojsilović, Vidoje, *Ličnosti i događaji* [Najbolji Branko Ignjatović], FI, 1, 1988, 23.
- Mojsilović, Vidoje, *Ličnosti i događaji* [Izložba Milinka Stefanovića], FI, 1, 1988, 25.
- Moto-O-Akiyama, *Posleratna japanska fotografija*, FKR, XIII, 4, 1960, 1-9.
- N., J., *Upotreba svetla, High key i low key*, FKR, XXIX, 9-10, 1976, 21.
- N., K., *Zabeleženo na jednom žiriranju*, FKR, XIV, 11, 1961, 25.
- H., M., *Клуб фото и киноаматера техничке велике школе „Стив Хаумов”*, FG, IV, 3, 1951, 62.
- N., M., *Sednica Predsedništva Foto-savez Jugoslavije*, [f], FKR, XXVIII, 11-12, 1975, 29.
- Najhold, Branko, *Zemunski fotografi, prilozi istoriji jugoslovenske fotografije*, FKR, XXXVIII, 12, 1985, 14-16.
- Nedeljkov, V., *Izložba fotografija „10 plus 1”*, FKR, XXXIII, 11, 1980, 30.
- Nedeljkov, V., *Izložba u Zrenjaninu*, FKR, XXXV, 2, 1982, 30.
- Nedeljković, Milan, *Ana Lazukić*, FKR, XXXVI, 3, 1983, 10-11.
- Nemešković, Branko, *Konkurs Fotokemike*, FKR, XXIX, 3-4, 1976, 29.
- Никић, Љубомир, *Аутобиографија Анастаса Јовановића*, Годишњак Музеја града Београда, Књ. III, 1956, 385-416.
- Njagul, S[imo], *Za pravilno finansijsko poslovanje u našim organizacijama*, FG, II, 1, 1949, 13-14.
- Njuhol, Bomon, *Fotografska revolucija u vizuelnim umetnostima*, FKR, XVI, 12, 1963, 5-6, 15-18.
- Njuhol, Nensi, *Brassai: oko Pariza*, FKR, XV, 4, 1962, 4-5.
- Obradović, Đorđe, *Republička izložba fotografije u Valjevu*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 30.

- Oljhovski, Vladimir, *Fotograf-umetnik i njegova istina*, FKR, XVIII, 2, 1965, 46-47, 54.
- Osmanov, Ajri, *Foto savez Jugoslavije i društvena samozaštita*, FKR, XXIX, 3-4, 1976, 3.
- P., G., *Uslovi za izlagačka zvanja*, FKR, XXXVI, 2, 1982, 31.
- P., D., *Kompozicija eksterijera*, FKR, XVI, 2, 1963, 5-6.
- Pavlović, Aleksandar Saša, *Prvo snimanje Beograda dagerotipom*, FKR, XXXII, 4, 1979, 27.
- Павловић, Александар, *Прво снимање Београда дагеротипијом и Димитрије Новаковић*, у: Гојко Лађевић (ур.), *Зборник Историјског музеја Србије*, 19, 1982, 225-233.
- Pantić, Dragan, *Apstraktna fotografija, ideje, putevi, realizacija*, FR, VIII, 11-12, 1955, 16-18.
- Петровић, Б., *Протест фотографа*, Борба, 16-17. фебруар, 1991, 12.
- Petrović, V., *Izgradnja kadrova u našim organizacijama*, FG, II, 3, 1949, 46-47.
- Петровић, Мирослав, *Фото-кино савез Србије, Финансирање*, Bilten 2, FKS, 1975, 9.
- Petrović, Sreten, *Stazama sveta: Rade Milisavljević*, Refoto, 31, 2005, 20-27.
- Pinter, Tihomir, *Detalj u fotografiji, likovne vrijednosti*, FKR, XXVIII, 3-4, 1975, 7.
- Plotnikov, Dr. M., *Snimanje infracrvenim zrakama i njegova primena u visokom gorju*, FG, III, 1, 1950, 6-7.
- Popović, Jovan, *Idejnost daje krila talentima*, Umetnost, I, 1, Beograd, 1949, 3-9.
- Поповић, Мића, *In memoriam: Миодраг Миле Ђорђевић: умро је најзначајнији српски уметник-фотограф друге половине овог века*, Политика, 22. јануар, 1994.
- Prokić, Dragan, *Foto-kino klub Čačak, Domaćin dana fotografije '81*, FKR, XXXIV, 11, 1981, 8.
- Pužad, Rene, *O fotografskoj umetnosti*, FKR, XV, 12, 1962, 8-9; nastavak u: FKR, XVI, 1, 1963, 5, 18.
- R., V., *Jeanloup Sieff i njegove dame*, FKR, XXXII, 5, 1979, 10-11.
- R., P., *Portret kao simbol ili metafora*, FKR, XXXIII, 3, 1980, 6.
- Ranković, Zdravko, *Ponovo izložba 25. maj*, FKR, XXXVI, 5, 1983, 30.
- Ranković, Zdravko, *Prvi valjevski fotografi*, FKR, XXXVII, 1, 1984, 12-13.
- Ribnikar, Vladislav, *Značaj fotografije u našem društvenom razvoju*, FG, II, 2, 1949, 17-18.
- Ribnikar, Vladislav, *II savezna izložba umetničke fotografije Saveza foto i kinoamatera u Jugoslaviji*, FG, III, 2-3, 1950, 19-20.
- S., V., *Ralph Gibson*, FKR, XXX, 9-10, 1977, 22-23.
- S., V., *Eiko Hosoe*, FKR, XXX, 11-12, 1977, 24-27.
- S., V., *Fotografije Augusta Strindberga*, FKR, XXXII, 6, 1979, 2-4.
- S., V., *Novi pogled na dela starog majstora, Cartier-Bresson*, FKR, XXXIII, 7-8, 1980, 20-22.
- S., V., *Brzo putovanje kroz istoriju fotografije*, FKR, XXXV, 2, 1982, 20-21.
- S., V., *Drugo ime više sreće, Weegee*, FKR, XXXVI, 3, 1983, 12-13.
- С., Д., *Прва изложба рекламне фотографије*, FG, V, 2, 1952, 7.
- S., D., *Nadar nije bio samo Balzac fotografije*, FKR, XIII, 10, 1960, 24-25.
- С., Д., *Слике наше (не)културе*, Борба, 16-17. фебруар, 1991, 12.
- S., I., *Erih Salomon*, FKR, XXXVI, 1, 1983, 16-18.
- S., St., *Kolor portreti u eksterijeru*, FKR, XII, 2, 1959, 10.
- Samardžić, Zoran, *„Timok” radi sve uspešnije*, FKR, XXXI, 5, 1978, 17.
- Seferović, Abdulah, *Fotograf ili pustolov, građa za istoriju fotografije: Anna Feldmann*, FKR, XXXVII, 3, 1984, 8-9.
- Sibinović, Lj[ubinko], *Neka iskustva iz rada Društva fotoamatera u Beogradu*, FG, I, 2, 1948, 30-31.
- Sibinović, Lj[ubinko], *Takmičenje fotoamaterskih organizacija u čast I kongresa „Narodne tehnike”*, FG, I, 3, 1948, 47.

- Skrigin, Ž[orž], *II republička izložba amatera Srbije*, FG, VI, 1, 1953, 1-2.
- Stanojević, Pavle S., *Anri Kartije-Breson*, FKR, XXIX, 11-12, 1976, 14-16.
- Stanojević, Pavle S., *Povodom otvaranja Foto-galerije u Novom Sadu*, FKR, XXXI, 12, 1978, 8-9.
- Stanojević, Pavle, *Zlatne oči nesvrstanih*, FKR, XXXII, 11, 1979, 27.
- Steinert, Otto, *Ne odustati (Subjektivna fotografija)*, FKR, XIX, 1, 1966, 6-7, 9.
- Stepanov, Sava, *O umetničkoj kritici u fotografiji*, FKR, XXXII, 11, 1979, 12.
- Stepanov, Sava, *Jednostavnost i čistota kompozicije*, FKR, XXXIII, 1, 1980, 13.
- Stepanov, Sava, *Tibor Varga Šomođi*, FKR, XXXIII, 5, 1980, 10-11.
- Stepanov, Sava, *Estetsko i dokumentarno u fotografiji*, FKR, XXXV, 5, 1982, 10-11.
- Stepanov, Sava, *Stevan Lazukić: Ravnica, večni motiv*, FKR, XXXVII, 3, 1985, 8-11.
- Stepanov, Sava, *Atelje Oldal, prilozi istoriji jugoslovenske fotografije*, FKR, XXXVII, 5, 1985, 8-11.
- Stepanov, Sava, *Autentična Vojvodina: Stevan Lazukić*, Refoto, 47, 2007, 18-23.
- Стефановић, Драгиша, *Успела изложба*, FG, V, 1, 1952, 13.
- Stojanović, Nikola, *Osnovana Foto-kino sekcija „Bušać”*, FKR, XXXI, 4, 1978, 17.
- Stüvermann, Georg, *Jeanloup Sieff*, FKR, XXI, 5, 1968, 146-148.
- T., D., *Vesti* [Izložba Negotin u objektivu], FI, 1, 1987, 23.
- T., D., *Vesti* [Foto-amateri iz Čuprije], FI, 1, 1987, 23.
- T., D., *Vesti* [Foto-kino klub Voždovac], FI, 1, 1987, 23.
- T., S., *I međunarodna izložba fotografske umetnosti*, FG, V, 2, 1952, 2.
- Tasić, Dušan, *Tuga poziva*, [f], FKR, XIV, 2, 1961, 12.
- Telebaković, D[ragoš] D., *Osposobljavanje fotoamatera u fotoamaterskim društvima*, FG, I, 1, 1948, 9.
- Telebaković, D[ragoš] D., *Problemi nastave*, FG, I, 2, 1948, 20-21.
- T[elebaković], D[ragoš], *Pitanje stručne terminologije*, FG, II, 4, 1949, 52.
- Telebaković, D[ragoš], *Portret*, FR, VII, 11-12, 1954, 2-4.
- T[esla], S[imo], *Život reči i misli, Posle Plenuma Saveza*, FG, VI, 2, 1953, 1.
- T[есла], С[имо]., *IV savezna izložba jugoslovenske fotografije*, FG, VI, 4, 1953, 4.
- Timotijević, Slavko, *Polaroid od sumnje do egzaltacije*, FKR XXXV, 1, 1982, 8.
- Timotijević, Slavko, Milena Marjanović [intervju], *Fotografija u žiži interesovanja galerije Srećna umetnost*, FKR, XXXV, 2, 1982, 7.
- Timotijević, Slavko, *Rock fotografija*, FKR, XXXV, 7-8, 1982, 8-9.
- Timotijević, Slavko, *Tone Stojko: Empty Rooms, Prazne Sobe*, FKR, XXXVII, 4, 1984, 10-13.
- Timotijević, Slavko, *Rok fotografija i video*, FKR, XXXVII, 4, 1984, 32.
- Tomanović, Ivana, *Mirko Lovrić: Istraživač fotografije*, Refoto, 81, 2011, 20-27.
- Tošić, Dragoljub, *U tranziciji: Aleksandar Kelić*, Refoto, 9, 2002, 16-21.
- Tošić, Dragoljub, *Intimni pogled: Aleksandar Dolgij*, Refoto, 18, 2003, 20-27.
- Trifunović, Dr Lazar, *Fotografija se afirmisala kao ravnopravni rod u likovnim umetnostima* [intervju], FKR, XVII, 3, 1964, 4-5.
- Trninić, Miloš, *Jozef Sudek, velikan češke fotografije*, FKR, XXIX, 7-8, 1976, 15-19.
- Tucakov, Antun, *VIII međuuniverzitetska izložba fotografije*, FKR, XIV, 5, 1961, 26.
- Turner, Fred *"The Family of Man" and the Politics of Attention in Cold War America*, Public Culture, 24:1, 2012, 65-71.
- Ćirovski, Milovan, *Martin Frank*, FKR, XXXIII, 5, 1980, 16-18.
- Farova, Anna, *U susret nezavisnoj avangardi*, FKR, XXXII, 12, 1979, 16-18.

- Frelih, Dr. Ivo, *Fotoizložbe*, FR, X, 4, 1957, 10-11.
- Haas, Ernst, *Kompozicija ili prostorna analiza*, FKR, XII, 2, 1959, 5.
- Haile, Richard N., *Kompozicija u fotografiji*, FG, IV, 1, 1951, 15-16; nastavak u: FG, IV, 2, 1951, 36-37, FG, IV, 3, 1951, 60; FG, IV, 4, 1951, 84-85; FG, IV, 5, 1951, 105-107; FG, IV, 7-8, 1951, 151-152; FG, V, 1, 1952, 18-19; FG, V, 2, 1952, 16-17; FG, V, 3, 1952, 18-19; FG, V, 4, 1952, 12-13; FG, V, 5, 1952, 16-17; FG, VI, 1, 1953, 18-19; FG, VI, 2, 1953, 13-15; FG, VI, 3, 1953, 16-17.
- Hannavan, Joanne, *Calendar: Hartell Gallery, Works by Milan Aleksic, MFA, through April 8*, Cornell Chronicle, April 6, 1989, 6.
- Hattersley, Ralph, *Akt - lepota linija, tonova, oblika*, FKR, XX, 11, 1967, 284-285.
- Hattersley, Ralph, *Westonova slika govori o slobodi, vašoj i mojoj*, FKR, XXII, 11, 1969, 308.
- Henle, Fritz, *Kako Fritz Henle snima aktove*, FKR, XII, 1, 1959, 5-6.
- Homovec, P., *Ivo Eterović, majstor fotografije*, FKR, XXVI, 1, 1973, 7 [izvor: Zagrebačka panorama, 3-6, 1966].
- Hlupič, Fran, *Umetnička fotografija danas*, FG, II, 3, 1949, 38.
- Hlupič, Fran, *Povodom III savezne izložbe umetničke fotografije*, FG, IV, 2, 1951, 28, 33-4.
- Hudak, Zoran, *2. prodajna izložba u Salonu fotografiju*, FKR, XXXV, 3, 1982, 15.
- C., S., *Prva izložba srpskih fotoamatera*, FG, III, 5, 1950, 94-96.
- C., S., *Anastas Jovanović, prvi srpski fotograf-amater*, FG, III, 8, 1950, 108.
- C., S., *Prvi albumi Beograda*, FG, III, 12, 1950, 162-164.
- Caranović, Predrag, *Ljudi, događaji* [Svetlosna intervencija], FKR, XXXVII, 6, 1985, 4.
- Caranović, Predrag, *Jugosloveni u Parizu*, FKR, XXXVIII, 12, 1985, 4.
- Cvetković, Dragan *Crno-bela tehnika infracrvene fotografije*, FKR, XXXVII, 1, 1984, 22-23.
- Cvetković, Dragan, *Ansel Adams, Na granicama stvaralaštva*, FKR, XXXVII, 11, 1984, 16-18.
- Cvetković Dragan, (prirednik), *Erotika u doba dagerotipije*, FKR, XXXVIII, 6, 1985, 6-7.
- C[vetković], S[ava], *Prva izložba srpskih fotoamatera*, FG, III, 5, 1950, 94.
- Cvetanović, Danilo *Najvažnija je upornost, Problemi sa modelima prilikom snimanja akt fotografija*, FKR, XXXII, 10, 1979, 16-17.
- Cocteau, Jean, *Lucien Clergue*, FKR, XXI, 9, 1968, 222-223.
- Crndak, M., *Domaća proizvodnja filmova*, FG, V, 3, 1952, 1-3.
- Čerenjski, M. J., *Galerija Foto-kluba „Novi Beograd”*, FKR, XVIII, 9-10, 1975, 30-31.
- Čubrilo, Jasmina, *Jasna Tijardović-Popović (Split, 1947 – Beograd, 2023): Rekonstrukcija pronalazačenja slobode*, u: Lidija Merenik i dr. (ur.), *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu 21-2025*, Filozofski fakultet, Beograd, 2025, 87-104.
- Цепина, Мира, *Први новосадски фотограф Георгије Кнежевић*, Вести Музеја града Новог Сада, бр. 7, 1974.
- Š., V. *Komponovanje motiva*, FKR, XVI, 1, 1963, 17.
- Š., M. P., *Ivo Eterović, Njihovi dani, Foto-monografija o privatnom životu Brozovih*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 6.
- Šaponja, Milanka, *Fotoforum, Još nešto o takmičenju foto-amatera Jugoslavije*, FKR, XXVII, 5-4, 1974, 10.
- Šaponja, Milanka, *Prva međuklupska izložba FK „Stevan Maksim” u Beogradu*, FKR, XXVII, 11-12, 1974, 24.
- Šaponja, Milanka, *Žene snimaju*, FKR, XXVIII, 5-6, 1975, 7-12.
- Šaponja, Milanka, *Nova F '76*, FKR, XXIX, 5-6, 1976, 15-17.

- Šaponja, M[ilanka], *August Sander*, FKR, XXIX, 5-6, 1976, 18-21.
- Šaponja, Milanka, *Edvard Štajhen, istraživač života*, FKR, XXIX, 9-10, 1976, 14-17.
- Š[aponja], M[ilanka], *Dobitnik Godišnje nagrade za fotografiju 1977: Ivo Eterović*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 3.
- Šaponja, Milanka, *Nova F'76, Izložba fotografije sa novim tendencijama*, FKR, XXIX, 5-6, 1976, 15-17.
- Šaponja, Milanka, *Žene snimaju, treća jugoslovenska izložba fotografije*, FKR, XXX, 3-4, 1977, 8-9.
- Š[aponja], M[ilanka], *Dobitnik Godišnje nagrade za fotografiju 1977: Ivo Eterović*, FKR, XXX, 5-6, 1977, 3.
- Šaponja, Milanka, *U prvom planu: Ognjen Blažević*, [f], FKR, XXX, 5-6, 1977, 14-15.
- Šaponja, Milanka, *Opasnosti krize ukusa*, FKR, XXX, 9-10, 1977, 11.
- Šaponja, Milanka, *Izložba fotografija Žene snimaju*, FKR, XXXI, 4, 1978, 2-3.
- Š[aponja], M[ilanka], *Svet u simbolima, Miodrag Đorđević*, FKR, XXXI, 6, 1978, 4-5.
- Š[aponja], M[ilanka], *IX FIAP foto forum mladih*, FKR, XXXI, 9, 1978, 2-5.
- Š[aponja], M[ilanka], *Vedra finska fotografija*, FKR, XXXII, 7-8, 1979, 2-4.
- Šaponja, M[ilanka], *Savremena kineska fotografija*, Beograd, FKR, XXXIII, 12, 1980, 12-14.
- Š[aponja], M[ilanka], *Bugarska fotografija*, Salon fotografije, FKR, XXXIV, 2, 1981, 16-17.
- Š[aponja], M[ilanka], *Prodajna izložba u Beogradu*, FKR, XXXIV, 2, 1981, 32.
- Š[aponja], M[ilanka], *Žene snimaju po sedmi put u beogradskom Salonu fotografije: Mnogo novih*, FKR, XXXIV, 4, 1981, 6-7.
- Šaponja, Milanka, [Uvod], FKR, XXXVI, 7-8, 1983, 5.
- Š[aponja], M[ilanka], *Charles Collum, Nude New York*, FKR, XXXVI, 10, 1983, 16-18.
- Šaponja, Milanka, *John Swannell, Snimam telo savršenih proporcija*, FKR, XXXVI, 11, 1983, 16-18.
- Š[aponja], M[ilanka], *Konferencija teškoća*, FKR, XXXVI, 12, 1983, 30-31.
- Šaponja, M[ilanka], [Uvod], FKR, XXXVII, 3, 1984, 5.
- Š[aponja], M[ilanka], *Konferencija FSJ, U senci materijalnih teškoća*, FKR, XXXVII, 11, 1984, 30.
- Šaponja, Milanka, *Visoka svest o svom vremenu*, [f], FKR, XXXVIII, 1, 1985, 8-11.
- Šaponja, M[ilanka], *Zaboravljena prošlost: Treba li nam muzej fotografije?*, FKR, XXXVII, 7-8, 1985, 5.
- Šaponja, Milanka, *Susret drugarstva*, FKR, XXXVIII, 9, 1985, 6.
- Šaponjić, M., *Kako snimati portrete*, FKR, XII, 3, 1959, 5.
- Шапоњић, З., *Фотографије на улици*, Борба, 15. април, 1991, 20.
- Švalberg, Karol, *9 pravila za žene foto-amatere*, FKR, XIX, 7-8, 1966, 190-1, 206.
- Šinko, Ervin, *Buržoaski objektivizam i partijnost*, FG, II, 5, 1949, 65-66.
- Šoštarić, Cvjetko, *Jedinstvena foto-amaterska porodica*, FKR, XXXVI, 4, 1984, 30.
- Štajhen, Edvard, *Važno je ono što umetnik oseća*, FKR, XI, 1, 1958, 6-7.
- Шукуљевић-Марковић, Ксенија, *In memoriam, Одлазак истакнутог музејског стручњака Радмиле Лале Анђић (1922-1999)*, Годишњак града Београда, XLVII-XLVIII, 2000-2001, 361-363.

Интернет извори:

Anonim., *60 godina Filmskog centra Srbije*,
<https://www.fcs.rs/o-fcs/60-godina/>, pr. 05. 2025.

Anonym., *Art: Puritan Explorer* [Walker Evans], *Time*, december 15, 1947,
<https://time.com/archive/6867342/art-puritan-explorer/>, 05. 2025.

Anonim., *Dobitnici nagrade Tošo Dabac*; https://www.fotoklubzagreb.hr/wp-content/uploads/2017/10/edited_nagrada-Tos%CC%8Co-Dabac-po-godinama.pdf, pr. 05. 2025.

Anonym., British Council Exhibitions, *Photography as Medium*,
<https://visualarts.britishcouncil.org/programmes/exhibition/photography-as-medium-1980>,
pr. 05. 2025.

Anonim., „*Zlatno oko*” *ponovo u rukama fotografa*, <https://www.danas.rs/vesti/drustvo/zlatno-oko-ponovo-u-rukama-fotografa/>, pr. 05. 2025.

Anonym., *Zorz Skrigin, Director, Writer, Cinematographer*, IMDB,
https://www.imdb.com/title/tt0180279/?ref_=nm_filmg_t_5_dr, pr. 05. 2025.

Anonym., La Fédération Photographique de France,
<https://federation-photo.fr/>, pr. 05. 2025.

АНОНИМ., Народни музеј, Историјат музеја,
<http://www.narodnimuzej.rs/o-muzeju/istorijat-muzeja/>, pr. 05. 2025.

Anonym., *Photographies Journal*, Taylor and Francis,
<https://www.tandfonline.com/journals/rpho20>, pr. 05. 2025.

Anonym., *Photographic Society of America*,
<https://psa-photo.org/>, pr. 05. 2025.

Anonym., *Photography and Culture Journal*, Taylor and Francis,
<https://www.tandfonline.com/journals/rfpc20>, pr. 05. 2025.

Anonym., *Routledge History of Photography Series*,
<https://www.routledge.com/Routledge-History-of-Photography/book-series/RHOP>, pr. 01. 2025.

Anonim., [RTS Obrazovno-naučni program], *Preci i potomci: Branibor Debeljković*, 2015,
<https://www.youtube.com/watch?v=N7tiDF8WTK8>, pr. 05. 2025.

Anonim., Studentski kulturni centar, *Srećna galerija* [Arhiva po godinama],
<https://www.arhivaskc.org.rs/rs-yu/sre%C4%87na-galerija-2.html>, pr. 05. 2025.

Anonim., Studentski kulturni centar, Srećna galerija [Arhiva po godinama], 23. 03. 1990.: *Branibor Debeljković, Primeri piktorijalizma, izložba fotografija, koncepcija izložbe Dragica Vukadinović.*
<https://www.arhivaskc.org.rs/rs-yu/sre%C4%87na-galerija-2/249-1990.html>, pr. 05. 2025.

Anonim., Studentski kulturni centar, Srećna galerija [Arhiva po godinama] 29. 05. 1987.: *Dejvid Mek Milan (David Mc Milan), Vinipeg: Fotografije, izložba,*
<https://www.arhivaskc.org.rs/rs-yu/sre%C4%87na-galerija-2/246-1987.html>, pr. 05. 2025.

Anonim., *Titove fotografije u Muzeju „25. maj”*, Blic, 5. 2. 2010.,
<https://www.blic.rs/app-specijali/tito/titove-fotografije-u-muzeju-25-maj/jbhtwmh>, pr. 05. 2025.

Anonym., Fédération Internationale de l'Art Photographique,
<https://www.fiap.net/en>, pr. 05. 2025.

Anonym., *FAQ*, Fédération Internationale de l'Art Photographique, <https://www.fiap.net/en/faq>,
pr. 05. 2025.

Anonym., *The Family of Man*, Wikipedia, the free encyclopedia,
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Family_of_Man, pr. 05. 2025.

Anonym., FIAP Presidents from 1950, Fédération Internationale de l'Art Photographique,
<https://www.fiap.net/en/fiap-presidents-from-1950>, pr. 05. 2025.

Аноним., Фонд легата и библиотека целина, Легат Бранибора Дебелјковића,
<https://nb.rs/posebne-zbirke/biblioteke-celine-i-legati/>, pr. 05. 2025.

Аноним., Фото-савез Србије, Списак носилаца FIAP звања до 2003. године,
<http://new.fotoss.org/index.php/2022/08/22/spisak-nosilaca-fiap-zvanja-do2003/>, pr. 05. 2025.

Anonim., *Fotokemika*, Hrvatska tehnička enciklopedija, 2021,
<https://tehnika.lzmk.hr/fotokemika-zagreb/>, pr. 05. 2025.

Anonym., *History of Photography Journal*, Taylor and Francis,
<https://www.tandfonline.com/toc/thph20/current>, pr. 05. 2025.

Anonym., *Critical Photography Series*, University Press of Chicago,
<https://press.uchicago.edu/ucp/books/series/IB-CP.html>, pr. 05. 2025.

Anonim., *Žorž Skrigin*, Wikipedia, the free encyclopedia,
https://sh.wikipedia.org/wiki/%C5%BDor%C5%BE_Skrigin, pr. 05. 2025.

Anonim., ULUPUDS, *Sekcija Umetnička fotografija*,
<https://www.ulupuds.org.rs/Fotografija.htm>, pr. 05. 2025.

Anonym., UNESCO, Accreditation of Non-Governmental Organizations to provide advisory services to the Committee,

https://ich.unesco.org/doc/src/ICH-Operational_Directives-6.GA-PDF-EN.pdf#p91,
pr. 05. 2025.

Anonym., UNESCO Legal Affairs, *Directives concerning UNESCO's partnership with non-governmental organizations*,
<https://www.unesco.org/en/legal-affairs/directives-unesco-ngos>, pr. 05. 2025.

Anonym., UNESCO United Nations Educational Scientific and Cultural Organization, *Executive Board, Hundred and Twelfth Session*, 17. April 1981,
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000044360>, pr. 05. 2025.

Anonym., UNESCO, United Nations Educational Scientific and Cultural Organization, NGOs and Foundations,
https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2025/02/List_NGOs_official_partnership_January_2025.pdf; <https://www.unesco.org/en/partnerships/ngo-foundations>, pr. 05. 2025.

Anonym., Fédération Internationale de l'Art Photographique, Wikipedia, the free
https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9d%C3%A9ration_Internationale_de_l'Art_Phographique, pr. 05. 2025.

Wanderscheid, Emile *History, The International Federation of Photographic Art*, 1998,
<https://www.fiap.net/en/history>, pr. 05. 2025.

Warhol, Andy, *Marilyn Monroe's Lips*, 1962, Smithsonian Institution,
https://www.si.edu/object/marilyn-monroes-lips:hmsg_72.313, pr. 05. 2025.

Wilder, Kelly, *History of Photography*, Oxford Bibliographies,
<https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0041.xml>, pr. 05. 2025.

[Đorđević, Miodrag], [Šejka] [f], Anonim., *Izložba Leonida Šejke povodom 85 godina rođenja*, Blic, 27. 04. 2019,
<https://www.blic.rs/kultura/vesti/izlozba-leonida-sejke-povodom-85-godina-od-rodenja/fywwjf3>,
pr. 05. 2025.

[Đorđević, Miodrag], *Petar Lubarda* [f], Legat Petra Lubarde, Beograd,
https://www.facebook.com/permalink.php/?story_fbid=2116891208581662&id=1428588617411928&locale=nb_NO, pr. 05. 2025.

Kupfer, Paula V., *The Foto Cine Clube Review*, Aperture, March 28, 2016,
<https://aperture.org/editorial/foto-cine-clube/>, pr. 05. 2025.

Malić, Goran, *Goran Malić*, Fotogram, prvi internet foto-magazin u Srbiji,
http://users.beotel.net/~fotogram/gm/goran_malic.htm, pr. 05. 2025.

Malić, Goran, *Debeljković izlagao u Montrealu*, Fotogram, prvi internet foto-magazin u Srbiji,

http://users.beotel.net/~fotogram/stranice/branibor_debeljkovic.htm, pr. 05. 2025.

Malić, Goran, *Izabrana bibliografija*, Fotogram, prvi internet foto-magazin u Srbiji, http://users.beotel.net/~fotogram/gm/GM_bibliography.htm, pr. 05. 2025.

Malić, Goran, *Miodrag Jovanović*, Fotogram, prvi internet foto-magazin u Srbiji, http://users.beotel.net/~fotogram/stranice/Miodrag_Jovanovic.htm, pr. 05. 2025.

Malić, Goran, *Paradigme srpske fotografije, Ivo Eterović (r. 1935)*, Fotogram, prvi internet foto-magazin u Srbiji http://users.beotel.net/~fotogram/ncf/eterovic_ivo.htm, pr. 05. 2025;

Малић, Горан, *Појава социјалистичког реализма у српској фотографији, његово трајање и нестанак (1948-1956)*, Реферат прочитан на Симпозијуму *Социреализам у српској ликовној и примењеној уметности, архитектури и дизајну*, Музеј примењене уметности, Београд, 25-26. 10. 2006, http://users.beotel.net/~fotogram/gm/GM_bibliography.htm, pr. 05. 2025.

Mijatović, Nada, *Žorž Skrigin, autor nezaboravnih ratnih fotografija*, Nada, VI, 139, 5. 1981, <http://www.yugopapir.com/2013/05/zorz-skrigin-autor-nezaboravnih-ratnih.html>, pr. 05. 2025.

Momčilović Ilić, Gordana, *Od lozničkog giganta ostale samo ruševine i tužna sećanja*, <https://balkans.aljazeera.net/news/culture/2022/7/23/od-giganta-su-ostale-samo-rusevine-i-tuzna-sjecanja>; pr. 05. 2025.

Peternek, Tomislav, *Oda životu, fotografije 14. jul – 2. avgust 2014*, Grafički kolektiv, [https://www.grafickikolektiv.org/gks/html/akalendar%20T Peternek.php](https://www.grafickikolektiv.org/gks/html/akalendar%20T%20Peternek.php), pr. 05. 2025.

Posavec, Ivan, *Suvremena hrvatska fotografija*, Ured za fotografiju, <https://croatian-photography.com/author/ivan-posavec/>, pr. 05. 2025.

Pfeifer, Marjan, *Na juriš*, c. 1945 [f], Moderna galerija, Muzej sodobne umetnosti Metelkova, MG+MSUM zbirke, <http://zbirke.mg-lj.si/artwork/?id=2405>, pr. 05. 2025.

Ranković, Zdravko, *Valjevski fotografski letopis, 1952-2006*, <https://revija.kolubara.info/sh/155/kultura/1490/Valjevski-fotografski-letopis-1952-2006.htm>, pr. 05. 2025.

Rennó, Rosângela, *Photo Cine Clube Banderiente: From the Archive to the Network*, The Saõ Paulo Museum of Art, <https://masp.org.br/busca?search=Foto+Cine+Clube+Bandeirante%3A+Do+Arquivo+%C3%A0+Rede>, pr. 05. 2025.

Tešić, Ljubiša, *Velikani srpske fotografije Foto-saveza Srbije: Goran Malić*, Foto-savez Srbije, https://www.youtube.com/watch?v=x7j_4jkshIw, pr. 05. 2025.

Tifentale, Alise, *'The Olympiad of Photography': FIAP and the Global Photo-club Culture, 1950-1965*, unpublished PhD dissertation, CUNY Graduate Center, City University of New York, 2020, https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3537/, pr. 05. 2025.

Todić, Milanka, [Academia Uploads], <https://independent.academia.edu/MilankaTodic>, pr. 05. 2025.

Tooth, Roger, *At \$2.9m, Pond-Moonlight becomes world's most expensive photograph*, Guardian, 15. Feb, 2006, <https://www.theguardian.com/world/2006/feb/15/usa.arts>, pr. 05. 2025.

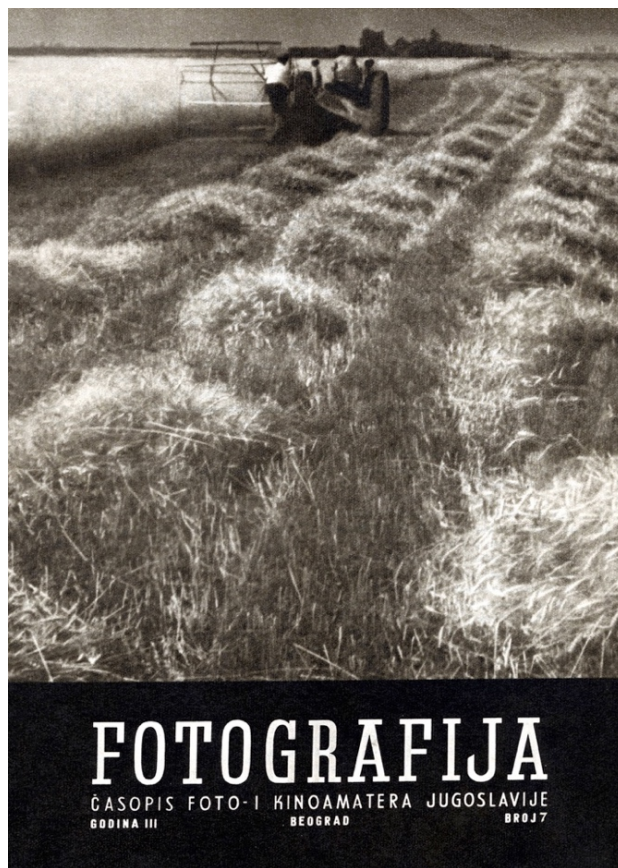
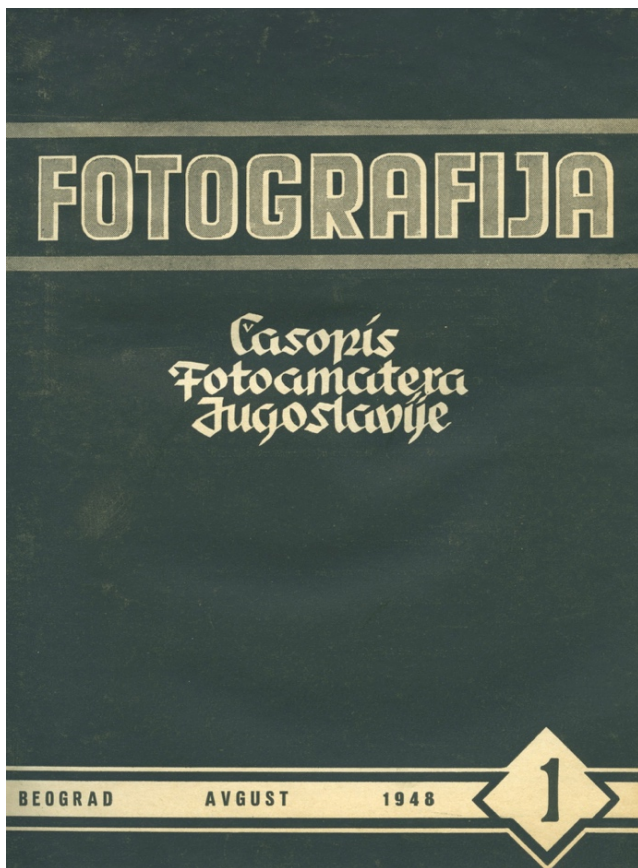
Tošelj, Slavko, *Dolanc i Ljubičić su razveli Tita i Jovanku [Intervju sa Ivom Eterovićem]*, Politika, 4. jul 2009, <https://www.politika.rs/sr/clanak/94150/Dolanc-i-Ljubicic-su-razveli-Tita-i-Jovanku>, pr. 05. 2025.

Tošelj, *Dolanc i Ljubičić su razveli Tita i Jovanku [Intervju sa Ivom Eterovićem]*; <https://www.politika.rs/scc/clanak/94150/sport/dolanc-i-ljubicic-su-razveli-tita-i-jovanku>, pr. 05. 2025.

Carl, Andre, *A Note on Bernhard and Hilla Becher*, Artforum, 11, December, 1972, 59-61; <https://www.artforum.com/features/a-note-on-bernhard-and-hilla-becher-209912/>, pr. 05. 2025.

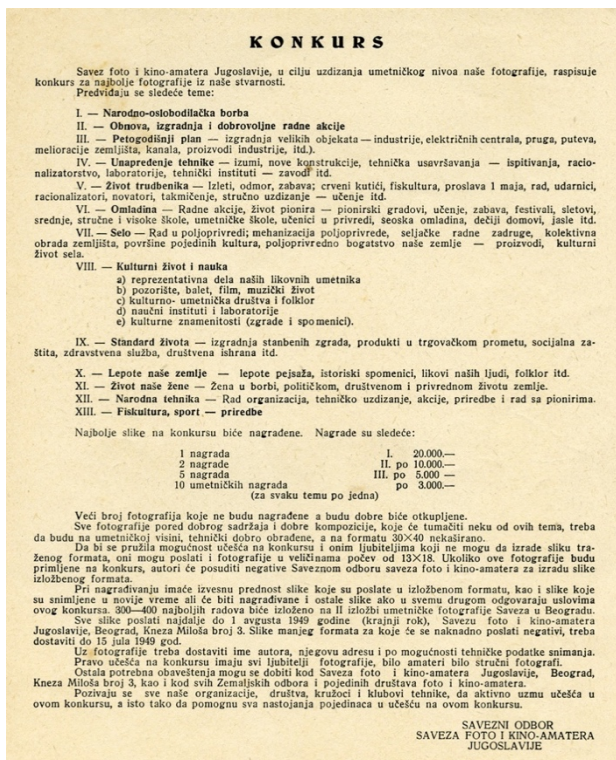
Henley, Jon, *Photographer Who Turned a Hobby into an Art Form*, Guardian, 5. 8. 2004, <https://www.theguardian.com/media/2004/aug/05/pressandpublishing.henricartierbresson>, pr. 05. 2025.

Čubrilo, Jasmina, *Yugoslav: Toponym or Ideology in Miodrag B. Protić's Art-Historical Systematization of 20th-Century Art*, in: Acta historiae artis Slovenica, 23/1, 2018, 202-204, <https://reff.f.bg.ac.rs/handle/123456789/6319>, pr. 05. 2025.



Сл. I Насловна страница првог издања часописа *Фотографија* из августа 1948 год. Извор: *Fotografija*, I, 1, 1948.

Сл. II Насловна страница часописа *Фотографија* из јула 1950 год. *Фотографија*: Б. Дебелковић, *Жетва*. Извор: *Fotografija*, III, 7, 1950.



Сл. III Летак са пропозицијама „конкурса за најбоље фотографије из наше стварности” дистрибуиран у издању часописа *Фотографија* из марта 1949 год. Извор: *Fotografija*, II, 3, 1949.



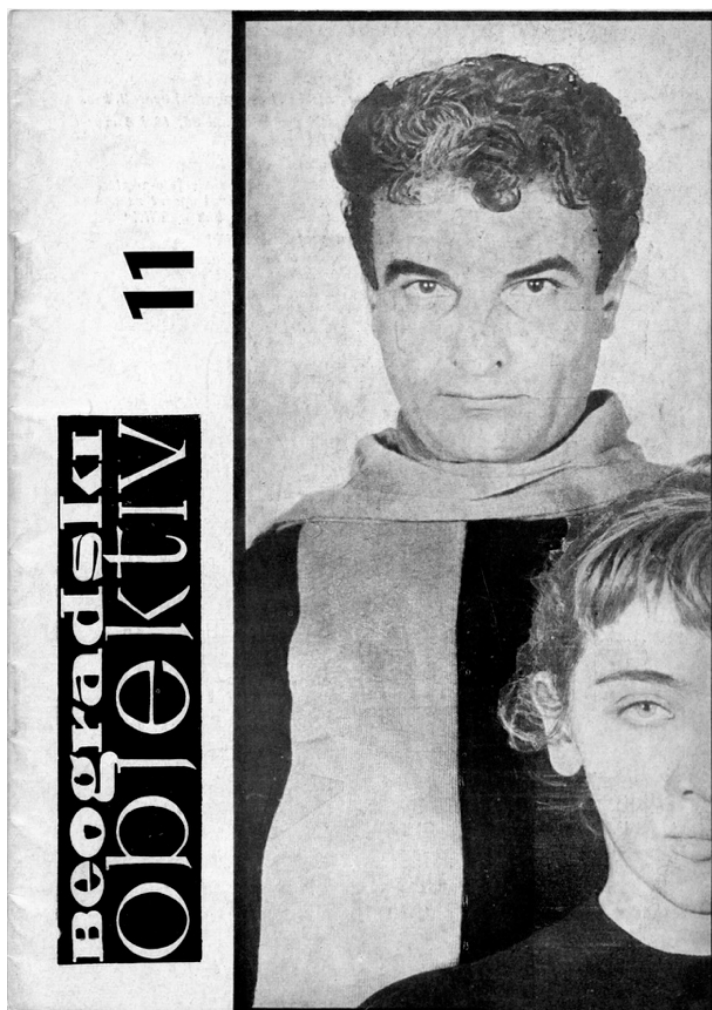
Сл. IV Јулије Брежан, *Мај*.
 Фотографија у пикторијалном маниру
 објављена у јунском издању часописа
Фотографија из 1950. год.
 Извор: *Fotografija*, III, 6, 1950.



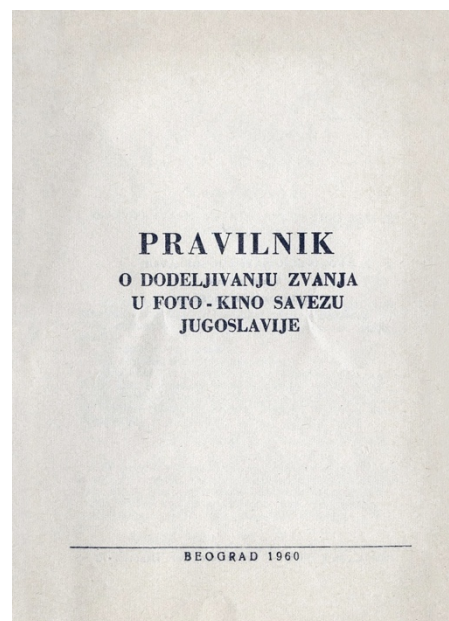
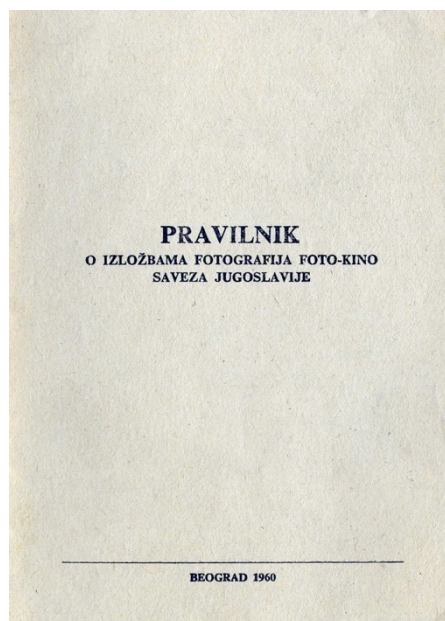
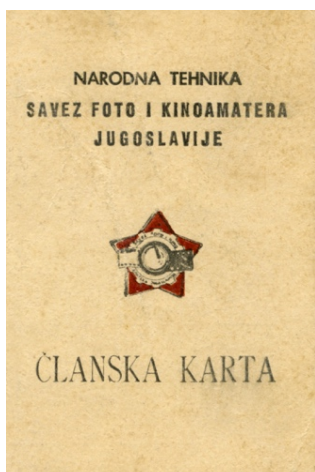
Сл. V и VI Насловна страница и странице број 62 и 63 каталога *Прве међународне изложбе фотографске уметности*. Фотографије: М. Павловић, *Крај прозора*; В. Де Маер (Белгија), *Мачак у кокошињцу*. Извор: Бранибор Дебелковић, Војислав Маринковић, Милош Павловић и др. (ур.), *I међународна изложба фотографске уметности, 1-31 мај, Београд* [к], Савез фото и кино-аматера, Фото-клуб Београд, Београд, 1952.



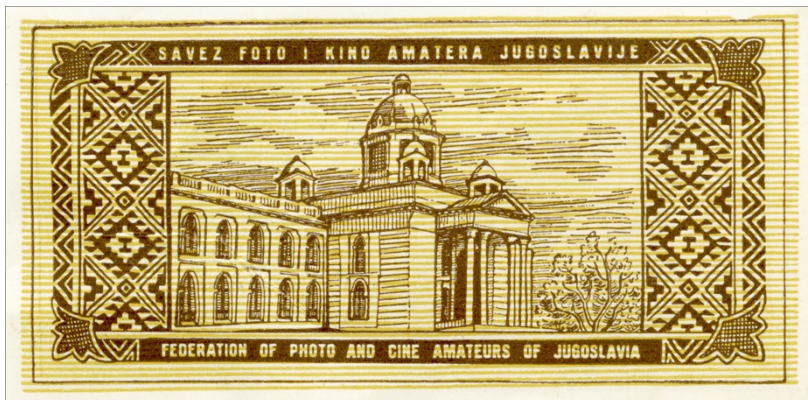
Сл. VII Аноним., *Друг Тито разгледа изложене радове на I међународној изложби фотографије у Београду 1952. године.* Поред Тита су Бранибор Дебељковић (лево) и Јосип Боснар (десно). Извор: Fotorevija, VII, 5-6, 1954, 1.



Сл. VIII Насловна страница часописа *Београдски објектив* из септембра 1958. год. Фотографија: Мирјана Кнежевић, *Портрет*. Извор: Beogradski objektiv, III, 11, 1958.



Сл. IX Прва страница чланске карте Савеза фото и киноаматера Југославије из 1951. године. Колекција аутора.
 Сл. X и XI Насловне странице *Правилника о изложбама* и *Правилника о додељивању звања* који су објављени као посебна интерна издања 1960. године. Izvor: Anonim. (ur.), *Pravilnik o izložbama fotografija Foto-kino saveza Jugoslavije*, FKSI, Beograd, 1960; Anonim. (ur.), *Pravilnik o dodeljivanju zvanja u Foto-kino savezu Jugoslavije*, FKSI, Beograd, 1960. Колекција Мирослава Александрића.



Сл. XII и XIII Предња и задња страница бона Савеза фото и кино-аматера Југославије, око 1950. године, 13,2 x 6,5 цм. Колекција аутора.



„RADNI TIM“ — Miloš Jovanović, Beograd



„SLIKARKA“ — Aleksandar Pavlović, Beograd

Miloš Jovanović, Beograd
Dokumenta izložbe
23 oktobra



JESENJA IZLOŽBA

I ova izložba nosi karakteristiku s kojom je zapravo i počela tradicija jesenjih izložbi ovoga kluba: nova imena i uključivanje novina ranijih izlagača, zajedno sa potpunijim uobličavanjem stilova pojedinih autora — osnovne su osobine ove izložbe. Zadržavajući svoj lokalni karakter, iako je jedne godine, po velikom broju kvalitetnih radova, primiljenih iz čitave zemlje, — došla čak i jugoslovenski karakter, ona pruža izvrsnu sliku ozbiljnim posmatračima kao i domaćim istoričarima umetnosti naše fotografije, kako se razvijaju pojedini članovi ovoga kluba, čijim su idejnim smerovima okupirani, kakve pogledе na svet i umetnost formiraju i kakve su konkretne stepenike razvoja uspeha ili neuspeha prešli u toku jedne godine. U ovom pogledu, ovakve klubske izložbe malih poznatih klubova, vrlo su značajne, pa ako su katkada njihovi članovi žiriji i bliži u ocenjivanju pojedinih radova, to samo treba da znači da se prirodna amplituda uspona ili pada razvoja pojedinih članova mora poklopati, jer ta, po mome mišljenju, nalaže i sam karakter ovakvih lokalnih izložbi. Pretenciozniju reklamu i veliku buku oko tzv. umetničke fotografije treba ostaviti onim izložbama kojima zapravo i nije potrebna takva reklama, ako su stvarno na visini međunarodnih vrednosti. Ne treba, takođe, zaboraviti i činjenicu da se na ovakvim izložbama skoro uvek pojavljuju, iznenađeno i skromno, katkada i potpuno neočekivano, nova imena mladih izlagača, koji će domaće, verovatno, igrati značajnu ulogu za afirmaciju naše fotografije. Tim novim imenima, koja pokazuju očigledan talenat za vizuelnim sagledavanjem života i njegovim prenaslanjanjem u umetničke fikcije, treba naročito pokloniti pažnju i pomoći im da nađu svoje mesto pod svemernim suncem fotografije.

Ova izložba nema oštih stilskih zaokreta, opšti utisak je da deluje vrlo smireno tematski, sitnina u smelijim eksperimentisanjima i nacionalnoj obojenosti, ali sa dosta velikim brojem autora koji pokazuju izrazito individualne crte svoga reda. To najpre važi za one autore koji su oseliili da im peibološko karakterisanje svojih slika najviše odgovara i koji i dalje nastoje da sa svojim umetničkim instiktom prođu u ovo

„KAO GULIVER“
Miloš Popović, Beograd



„ZA IZDAVANJE“ — Petar Crnobori, Beograd



„PREDAK“ — Tomislav Peternek, Beograd

FOTOKLUBA „BEOGRAD“

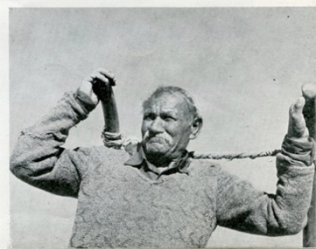
naše doba i njegovog čoveka, toliko karakteristično po svojoj dramatici, trzajima i dubokim suprotnostima društvene rekonstrukcije. Poduhvatili tihi autori ne maraju uvek biti tiptični za izvesne pojave i promene u našem društvu i duhovnom životu savremenog čoveka, ali su ipak, velika naša budućnost kao dokaz o istiskom interesovanju za čoveka i njegove probleme i kao verna registracija trenutaka jednog doba.

Nekoliko autora pokazuju uporne znake interesovanja za realistički metod (A. Pavlović, S. Ristić, B. Bulatović, M. Bojović), izlagači radove sa punom lepom i ubedljivošću neposredno fiksanog trenutka, ispunjene dramatičnom lirikom i činjom psihološkom obradom, sadržajno precizirane a tehnički uspešljivo skromne. Pojedini autori pokazuju već sigurne znake jednog skoro potpuno izgrađenog stila i potpuno razumevanje formalnih i sadržajnih obeležja ovoga žanra fotografije. — Kod drugih autora očeca se razigranost mašte, smelost i katkada vrlo simpatična duhovitost (Crnobori Petar), ili uporna težnja ka fotografskoj grafici (Pantić Dragan), ili poetičnoj viziji prirode (Milan Pavić). Zlatko Surjak prikazuje bogatstvo i harmoniju tonova sa jakim osećanjem spontanosti kompozicije, dok Debeljković Branibor daje vrlo stroge linije i pokazuje osećanje jakih kontrasta u prirodi. Lep, poetni i vrlo brz uspeh pokazuje Darko Lazić, a Jojić Milorad i ovoga puta potvrđuje svoje lirске sklonosti i siguran talenat. Portreti su više manje svi građeni vrlo temperamentalno, sa karakterističnim modernim izrazom, tako da se lepa Danjica Zuber Vilka vidno izdvaja svojom ljupkošću i zanosnim pogledom. —

Kolor fotografije Sekula Medenice intenzivno pokazuju snagu boja, sinteza forme i lepote oblika i, verovatno, trenutno najviše domet na ovome polju naše fotografije.

Iako se žiriju može prigovoriti za nešto blaži kriterij prema nekim autorima i dalje uporne akademsko držanje pri nagradivanju, ipak, on je svoj nezahvalni zadatak obavio vrlo saveno i objektivno, ne dopuštajući da se umanjaj renome i popularnost ove tradicionalne jesenje izložbe fotokluba »Beograd«.

V. Mojsilović



Сл. XIV Странице бр. 12 и 13 часописа *Фоторевизија* из октобра 1957. године са приказом изложбе Фото-клуба Београд. Текст: В. Мојсиловић, *Јесења изложба Фотоклуба „Београд“*. Фотографије: Милош Јовановић, *Радни тим*; Александар Павловић, *Сликарка*; Милош Поповић, *Као Гуливер*; Петар Црнобори, *За издавање*; Томислав Петернек, *Предах*. Извор: *Fotorevizija*, X, 5, 1957, 12-13.



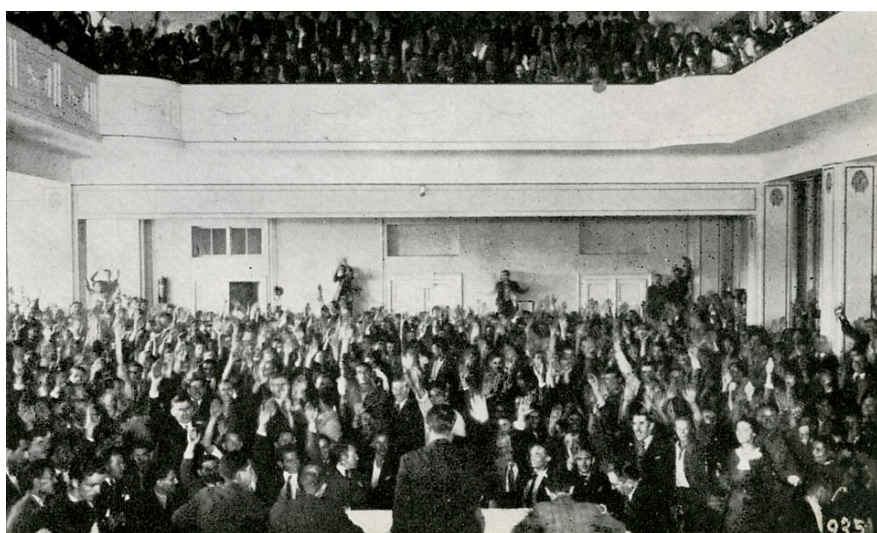
Сл. XV Бранко Турин, [*На Тргу*]. Извор: *Foto-kino revija*, XV, 11, 1962, 10.



Сл. XVI Јосип Боснар,
Производно саветовање.
Извор: *Fotografija*, III, 1, 1950.
п. р.



Сл. XVII Јосип Боснар,
Раднички савет. Извор:
Fotorevija, VII, 1, 1954, 10.



Сл. XVIII Јосип Боснар,
Штрајк дрводељаца. Извор:
Foto-kino revija, XII, 5, 1959, 1.



Сл. XIX-XXI из књиге:
Žorž Skrigin, Rat i pozornica,
Turistička štampa,
Beograd, 1968, 92, 145, 197.





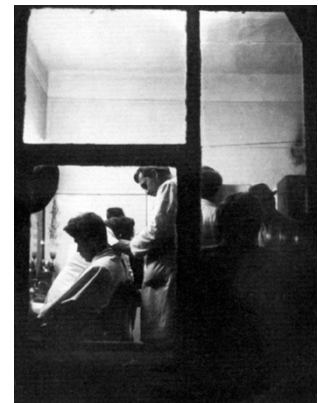
Сл. XXII Милош Павловић, *Асфалтери* [1956-1957]. Извор: Фото-кино ревија, XI, 4, 1958, 12.



Сл. XXIII Милош Павловић *На раду*, 1956-1957. Извор: Милош Павловић, Војислав Маринковић и др. (ур.), *Милош Павловић*, Салон фотографије, Београд, 1986.

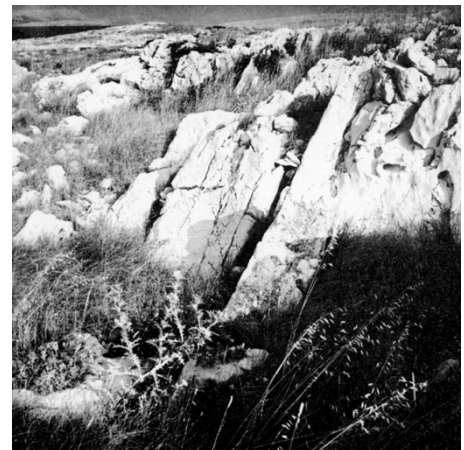
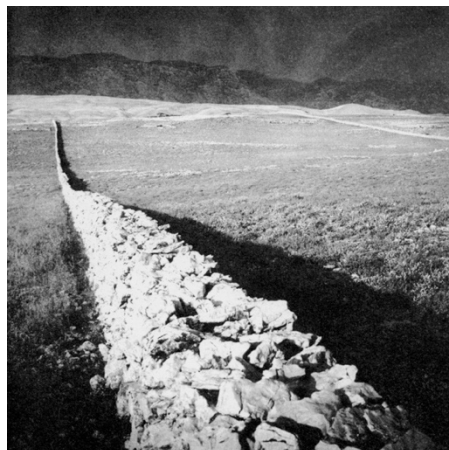


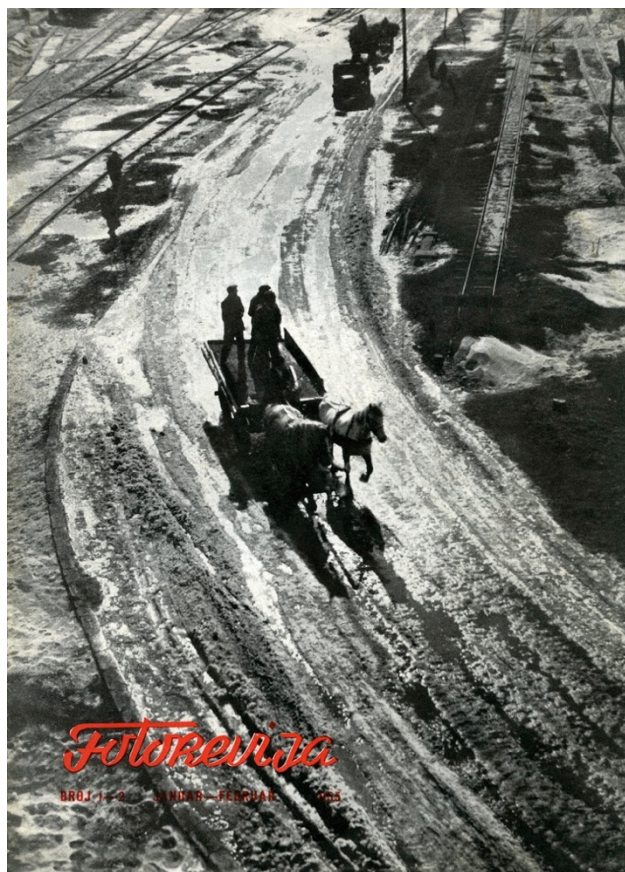
Сл. XXIV Бранибор Дебељковић, *Лош дан* (касније *Последња*). Извор: Бранибор Дебељковић, Војислав Маринковић, Милош Павловић и др. (ур.), *I међународна изложба фотографске уметности, 1-31 мај, Београд* [к], СФКЈ, Фото-клуб Београд, 1952.



Сл. XXV-XXVII Бранибор Дебељковић, Из серије фотографија *Београд ноћу кроз његове излоге*. Извори: Бранибор Дебељковић, Милица Петронијевић и др. (ур.), *Бранибор Дебељковић: Ретроспектива, 1936-2001* [к], Уметничка галерија *Надежда Петровић*, Фото-кино клуб *Чачак*, Чачак, 2001, 130; Бранибор Дебељковић, Велисав Томовић (т), *У објективу* [к], Установа културе *Пароброд*, Фото-савез Србије, Београд, 2022, 67.

Сл. XXVIII-XXIX Бранибор Дебељковић, Из серије фотографија *Оток Паг*, недатирано. Извор: Stane Bernik (т), *3. triennale jugoslovenske fotografije 1981* [к], Pilonova galerija, Ajdovščina, 1981.



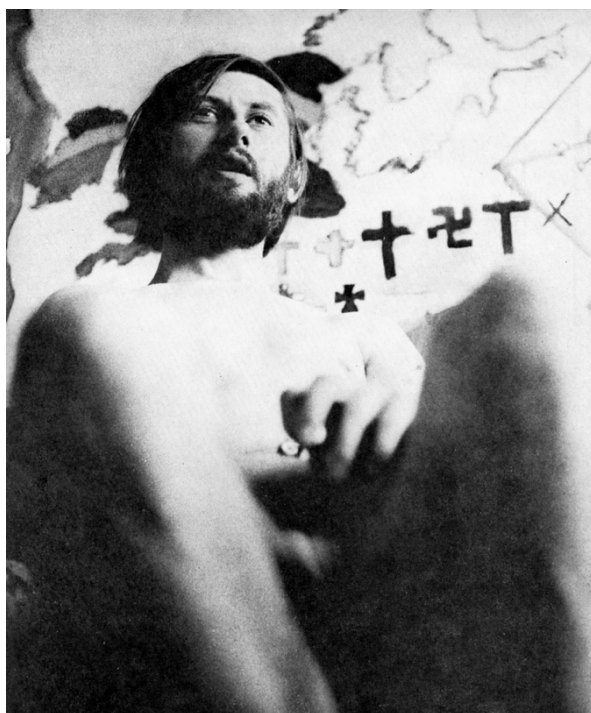
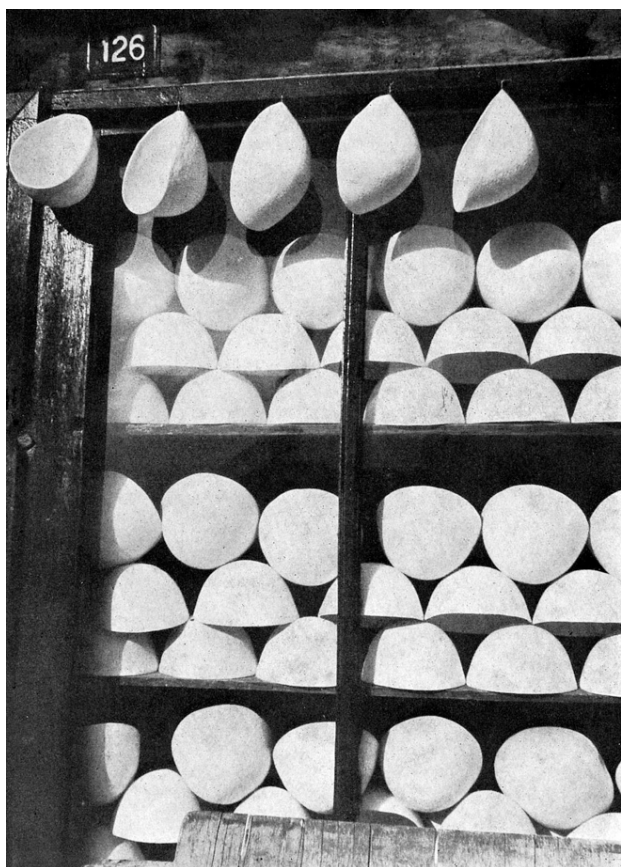


Сл. XXX Војислав Маринковић, *Маренда*. Извор: Fotorevija, VII, 9-10, 1954, К4.

Сл. XXXI Војислав Маринковић, *Југо* (касније *Лапавица*). Извор: Fotorevija, VIII, 1-2, 1955, К1.



Сл. XXXII Војислав Маринковић,
Трафалгар сквер, Лондон, 1955.
Извор: Горан Малић, Војислав
Маринковић, *О мотиву и
светлости: Разговори са
Војиславом Маринковићем,*
Фотограм, Београд, 2002, [160].



Сл. XXXIII Миодраг Ђорђевић, *Опус 126*. Извор: Београдски објектив, II, 12, 1958, 14.

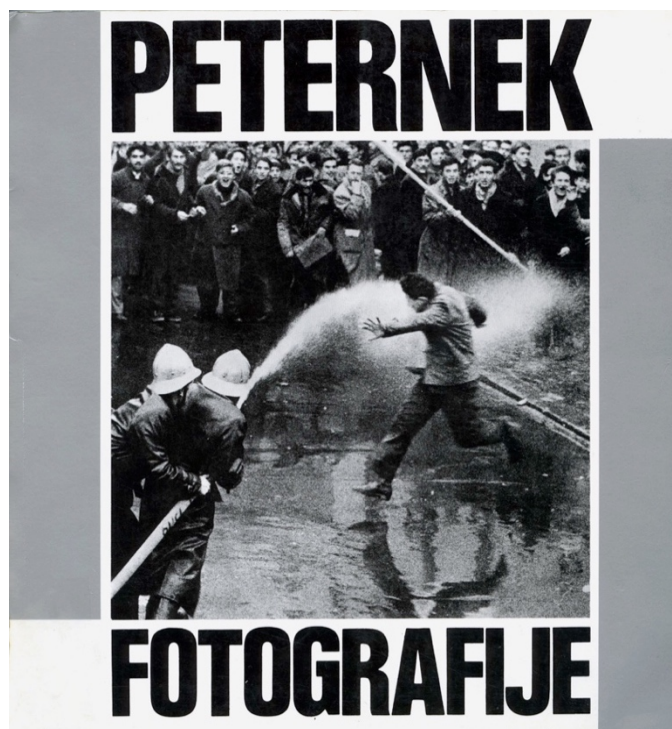
Сл. XXXIV Миодраг Ђорђевић, *Рељић*, 1970. Извор: Миодраг Ђорђевић, Лазар Трифуновић (t), *Портрети београдских уметника* [k], Музеј примењене уметности, Београд, 1971, 13.



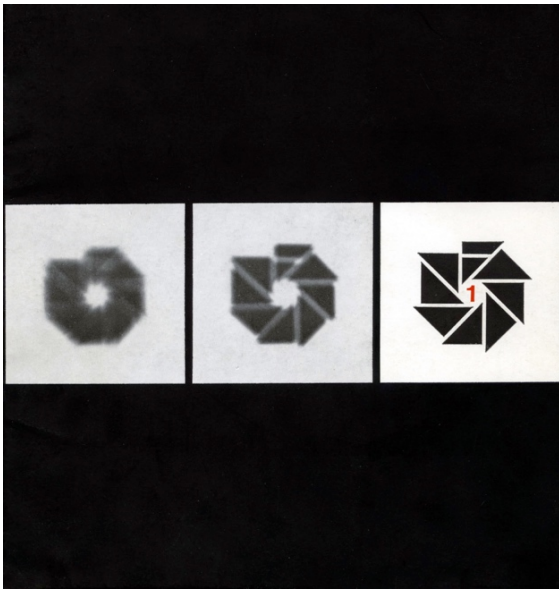
Сл. XXXIV-XXXVI Миодраг Ђорђевић, *Луминокинети DIX, DXIV, DXVII*. Извор: Миодраг Ђорђевић, Ирина Суботић (t), *Луминкнети*, Салон Музеја савремене уметности, Београд, 1978, n. p.



Сл. XXXVII Насловна страница књиге: Ivo Eterović, *Njihovi dani*, Jugoslovenska revija, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1977.



Сл. XXXVIII Насловна страница књиге: Tomislav Peternek, Slavko Timotijević (ur.), *Peternek: Fotografije*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1984.



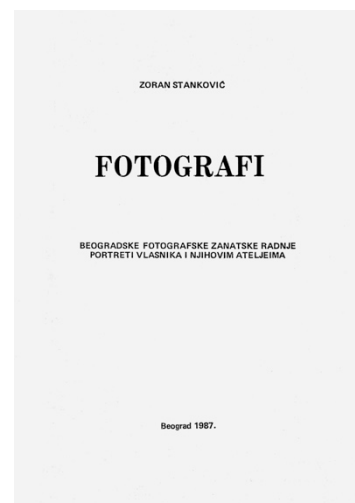
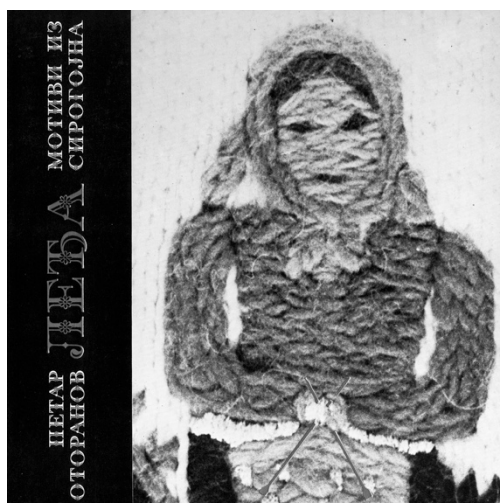
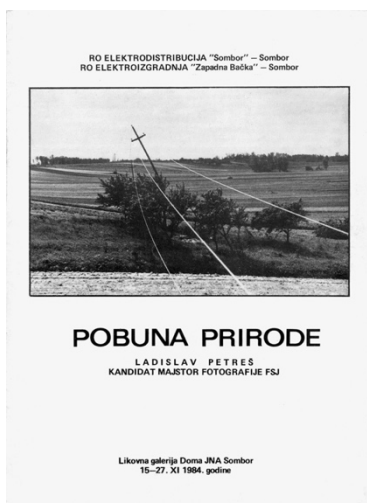
Сл. XXXIX Насловна страница каталога изложбе *Нова фотографија 1*. Извор: Radoslav Putar (ur.), *Nova fotografija 1: Vidici i usmerenja* [k], Razstavni salon Rotovž, Maribor, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1973.



Сл. XL Насловна страница каталога изложбе *Теме и функције медија фотографије*. Извор: Ješa Denegri (ur.), *Teme i funkcije medija fotografije* [k], Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979.



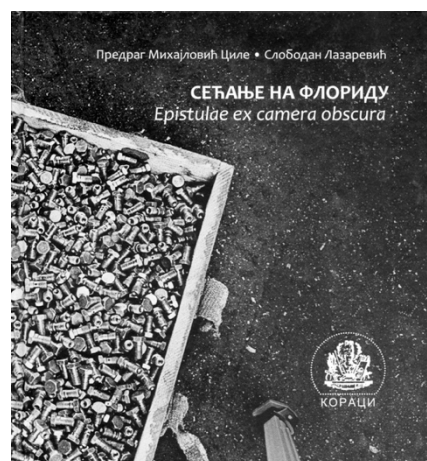
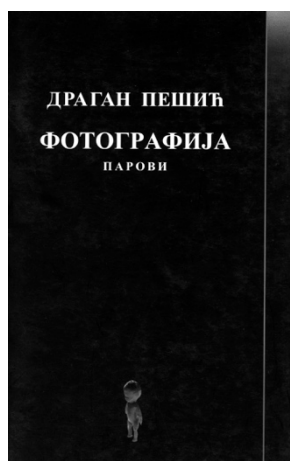
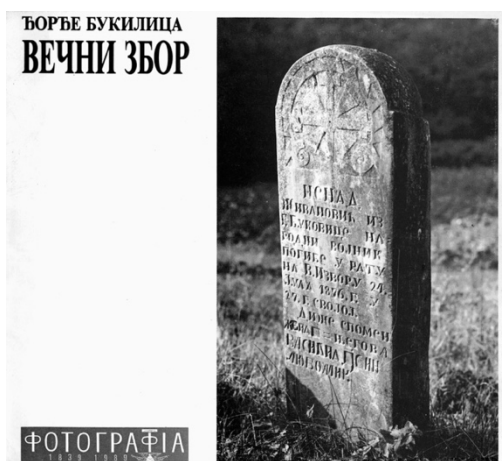
Сл. XLI Насловна страница каталога изложбе *Contemporary Yugoslav Photography*. Извор: Barry Parlus (ed.), Milan Aleksic, Slavko Timotijevic (t), *Contemporary Yugoslav Photography* [c], The John Hartell Gallery, Cornell University, Ithaca, 1989.



Сл. XLII Насловна страница каталога изложбе Ласла Петреша *Побуна природе*. Извор: Ladislav Petreš, *Pobuna prirode* [к], Likovna galerija Doma kulture JNA, Sombor, 1984.

Сл. XLIII Насловна страница каталога изложбе Петра Оторанова *Леђа: Мотиви из Сирогојна*. Извор: Петар Оторанов, Зоран Глушчевић (т), *Леђа: Мотиви из Сирогојна* [к], Библиотека-галерија плетилца, Сирогојно, 1986.

Сл. XLIV Насловна страница каталога изложбе Зорана Станковића *Фотографи*. Извор: Zoran Stanković, Ješa Denegri i dr. (t), *Fotografi: Beogradske fotografske zanatske radnje* [к], Salon fotografije, Beograd, 1987.



Сл. XLV Насловна страница каталога изложбе Ђорђа Букилице, *Вечни збор*. Извор: Ђорђе Букилица, Милоје Николић (т), *Вечни збор* [к], Музеј примењене уметности, Београд, 1989.

Сл. XLVI Насловна страница каталога изложбе Драгана Пешића *Парови*. Извор: Драган Пешић, Катарина Радуловић (т), *Парови*, [Ликовна галерија Културног центра Београда], Академија уметности БК, Београд, 2001.

Сл. XLVII Насловна страница књиге Предрага Михајловића и Слободана Лазаревића, *Сећање на Флориду*. Извор: Предраг Михајловић Циле, Слободан Лазаревић (т), *Сећање на Флориду: Epistulae ex camera obscura*, Кораци, Крагујевац, 2007.



Сл. XLVIII Стеван Ристић, *Пензионери* [касније *Пензионери у ресторану хотела Москва*]
Извор: *Beogradski objektiv*, II, 7, 1957, 5.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Михаило Р. Васиљевић (1981, Београд) завршио је основне студије на Катедри за фотографију Академије уметности Универзитета „БК” у Београду 2005. године. Интердисциплинарне мастер студије Теорије уметности и медија завршио је на Универзитету уметности у Београду 2009. године са мастер радом из области историје и теорије фотографије. Био је ангажован као сарадник у настави на Академији уметности у Београду (2005-2009) и као доцент на Новој академији уметности Европског универзитета у Београду (2009-2016). Био је ко-оснивач и ко-уредник непрофитне невладине организације Центар за фотографију (2011-2019) чији програм је био усмерен на проучавање историјских и савремених фотографских пракси. Аутор је књиге *Дванаест радова* (2022), као и текстова објављених у зборницима: *Фото-подаци: Проблем документарне фотографије* (2010), *Диференцијална специфичност пре-дигиталне фотографије* (2021) и *Фотографије београдских улица Јеремије Станојевића* (2022). Од 2001. године његови уметнички радови излагани су на бројним самосталним и групним изложбама углавном у Србији и у иностранству. Добитник је награде *Different Worlds: Young Contemporary Photography* (Љубљана, 2015) и био је финалиста награде *Димитрије Башичевић Мангелос* (Београд, 2015, 2016). Његово трансдисциплинарно деловање посвећено је истраживању фотографије у смислу вишеструког културног и уметничког феномена који је елемент, знак и производ најразличитијих друштвених процеса.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Михаило Р. Васиљевић

Број индекса 619/0001

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Критичка историја организованог фото-аматеризма као оквира

институционализације фотографије у Србији после 1946. године”

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 11.06.2025.

Михаило Р. Васиљевић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Михаило Р. Васиљевић

Број индекса 619/0001

Студијски програм Историја уметности

Наслов рада „Критичка историја организованог фото-аматеризма као оквира институционализације фотографије у Србији после 1946. године”

Ментор проф. др Јасмина Чубрило

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 11. 06. 2025.

М. Васиљевић

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Критичка историја организованог фото-аматеризма као оквира
институционализације фотографије у Србији после 1946. године”

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 11. 06. 2025.



1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.